شايف عكاشة

اتجاهات النقد المعاصر في مصر

ديوان المطبوعات الجامعية



شايف عكاشة

اتجاهات النقد المعاصر في مصر



ديوان المطبوعات الجامعية

رقم النشر : 1491 /84
ديوان المطبوعات الجامعية
الجزائر ـــ 1985

مقـــدمـــة

شهدت مصر في النصف الأول من هذا القرن نهضة فنية واسعة ، وكان لهذه النهضة الفنية أثر بارز في حركة النقد الأدبي ، حتى أننا لو رسمنا الخط البياني لمسار النقد الأدبي في هذه الفترة لرأيناه يتجه اتجاها تصاعديا .

ولعل أبرز خصائص النقد وقضاياه في هذه المرحلة تتلخص فيما يلي : ـ

1 ـ قضية «القديم والجديد : وهي من أهم القضايا التي أثيرت في مطلع هذا القرن ، حيث أنقسم النقاد حولها الى فريقين ، فريق يناصر القديم ويتعصب له ، وآخر يرى أن التجديد ضروري لمسايرة الحركة الأدبية والنقدية في العالم»

2 ـ قضية «المضمون والشكل» : فالى جانب الصراع الذي نشب حول مشكلة «القديم والجديد» ظهر صراع آخر بين النقاد حول «علاقة الشكل بالمضمون» «وهو ـ أساسا ـ خلاف حول نظرية الأدب «طبيعة الأدب ، وظيفته وقيمته» .

3 ـ النقد التوجيهي : طغت على نقد هذه المرحلة النزعة التوجيهية ، والدعوة الى آراء ونظريات نقدية معينة .

ولقد كان لتشبث نقاد هذه المرحلة بالدعوة الى نظريات نقدية معينة (لم تعد في الغالب نظريات : سانت بيف ، تين ، لونسون) نتائج سلبية :

أ ـ قلة النقد التطبيقي في دراساتهم ، (جاء نقدهم التطبيقي .

مجرد شرح أو نموذج لآرائهم النظرية) .

ب ـ سيطرة النزعة الذاتية ـ (التي لا تحتكم في غالب الأحيان الا للنزوات الشخصية

والذوق الشخصي) ـ في الأحكام النقدية حيث بلغ ببعض النقاد أن رفض قصائد بكاملها ، واعتبرها مجرد نظم لا تتوفر فيه خصائص الشعر .

حـ ـ المعارك الأدبية : قامت معارك وخصومات أدبية تبادل فيها النقاد الشتائم واللوم (راجع على سبيل المثال المعارك الادبية التي دارت بين طه حسين وخصومه أو بين العقاد وخصومه) .

وعلى الرغم مما كان لهذه المعارك من فوائد في تطوير حركة النقد الأدبي ، الا أنها كانت ـ الى حد ما ـ احدى المعوقات التي وقفت في سبيل النقد الأدبي الحديث .

4 ـ نقد الشعر : كاد النقد الأدبي يقتصر ـ في هذه المرحلة ـ على دراسة القصيدة ، ويعود السر في هذا الى قلة وجود الأنواع الادبية الأخرى .

5 ـ تيارات نقدية : ظلت حركة النقد طيلة جزء كبير من تلك الفترة مجرد آراء متناثرة لا تجمعها نظرية نقدية محددة .

وبعدما مر النقد الأدبي الحديث في مصر بمراحل كثيرة ، اكتمل بعد الحرب العالمية الثانية ، اذ أصبح في شكل مناهج محددة لها أسسها الفلسفية وخواصها الفنية .

ولقد دفعت الباحث هذه النتيجة الى محاولة بحث معالم هذه المناهج وتحديد سماتها ، التي يرجو أن يكون قد توصل الى توضيح بعضها في هذا البحث .

وقسم الباحث موضوع هذه الدراسة (اتجاهات النقد الأدبي المعاصر في مصر ، من الحرب العالمية الثانية الى حوالي نهاية العقد الثامن من هذا القرن) الى ثلاثة أبواب وملحق ، اختص كل باب باتجاه نقدي معين ، وشمل كل اتجاه مجموعة من المناهج النقدية وتضمن الملحق منهجين .

وقد تصدر كل باب مدخل قصير حاول الباحث أن يتتبع فيه جذور وتطور فكرة كل اتجاه من الاتجاهات الثلاثة (الاجتماعي ، النفسي ، الجمالي) وذلك حتى يكون بمثابة فرشة لما يأتي بعده من مناهج .

وتضمن الباب الأول (الاتجاه الاجتماعي) أربعة فصول ، اختص الفصل الأول ببحث معالم بداية النقد الاجتماعي في مصر ، واهتم الفصل الثاني بدراسة معالم المنهج الماركسي في النقد الأدبي المعاصر في مصر والفصل الثالث ببحث معالم المنهج الانساني ، أما الفصل الرابع ، وهو ـ في الحقيقة ـ شبه ملحق لهذا الباب ، فقد بحث خصائص منهج التحليل الاجتماعي للأدب وعلاقته بالنقد الأدبي .

واحتوى الباب الثاني (الاتجاه النفسي) فصلين اثنين ، تضمن الفصل الأول منهجين (منهج دراسة شخصية الأديب ، ومنهج دراسة عملية الابداع الفني) . ودرس الباحث خصائصهما ومدى علاقتهما بالعمل النقدى . وعالج الفصل الثاني المنهج الذي اهتم أصحابه بتحليل العمل الأدبي تحليلا نفسيا .

أما الباب الثالث (الاتجاه الاجمالي) فقد تضمن ثلاثة فصول : اختص الفصل الأول بمتابعة معالم المنهج الفني ، ودرس الباحث في الفصل الثاني ، معالم المنهج اللغوي ، وفي الفصل الثالث درس معالم المنهج الاحصائي وبين مدى صلته بدائرة النقد الأدبي .

أما فصلا الملحق فهما : المنهج المقارن ، (درس فيه ما يسمى بالأدب المقارن وعلاقته بالنقد الأدبي) ، والمنهج التكاملي الذي هو ـ الى حد ما ـ مجمع المناهج السابقة .

ولكى تستوفي دراسة هذه المناهج ، وتكتمل خصائصها ، اعتمد الباحث على تنظيرات النقاد وعلى أعمالهم التطبيقية .

كما أنه لم يقتصر على تتبع الأعمال النقدية لنوع أدبي معين ، وانما جمع دراسات النقاد للأنواع الأدبية المختلفة (قصيدة ـ مسرحية ـ قصة قصيرة ـ رواية) وذلك انطلاقا من أن موقف النقاد من العمل الشعري مثلا ، لم يختلف عن موقفهم من العمل القصصي أو الروائي ، فضلا عن أن الكثيرين من النقاد لم يفرقوا ، سواء في تنظيراتهم أو في تطبيقاتهم بين الأنواع الأدبية .

ورمى الباحث ـ بصورة خاصة ـ الى دراسة أعمال النقاد الذين تجلت دعوتهم النقدية أو تشكلت في قالب معين أو في منهج محدد . وغنى عن الذكر هنا ، أن الباحث لم يستطع في هذا المجال المحدود ، دراسة أعمال كل النقاد الذين اتضحت رؤيتهم النقدية ، وانما قد اكتفى ، فحسب ، بمن يشكلون ، مع بعضهم ، في اطار منهج واحد ، شبه حلقات سلسلة ، ينمو من خلالها منهجهم النقدي .

كما أن الباحث لا ينكر أن النقد الأدبي العربي المعاصر حافل بالدراسات الأكاديمية القيمة . غير أن هذه الدراسات اقتصرت ـ في الغالب ـ على دراسة النقد الذي اهتم بالأعمال الشعرية ، منطلقة من أن نقد العمل الشعري يختلف عن نقد القصة أو الرواية . وأنها ، ثانيا ، درست الاتجاهات النقدية في اطارها العام ، ولم تهتم بالمناهج التي تفرعت من كل اتجاه . وهذا ما جعلها تهمل دراسات نقدية كثيرة ، بل مناهج بكاملها (المنهج اللغوي ، المنهج

الانساني ، المنهج المقارن ، المنهج الاحصائي ...) . واقتصرت ـ ثالثا ـ على متابعة تطور الحركات النقدية متابعة تاريخية . ثم انها ـ رابعا ـ لم تحسم الحكم في تأصيل بعض المناهج النقدية ، وأقصد بهذا أنها لم تحسم الحكم في موقفها من بعض الدراسات الأدبية وأنها لم توضح مدى قرب أو بعد بعض الدراسات الأدبية عن دائرة النقد الأدبي ، وعلى سبيل المثال ، اعتبرت دراسة عملية الإبدع ، ودراسة حياة الأديب عملا نقديا . وأنها . خامسا . لم تركز على الحركة النقدية المعاصرة في مصر بقدر ماركزت على الحركات النقدية الحديثة (منذ مطلع هذا القرن) في الوطن العربي .

على أن الباحث لا ينكر ، هنا ، أن أصحاب تلك الدراسات ساهموا مساهمة ايجابية في ارساء لبنات كثيرة في جدار النقد الأدبي العربي ، ولكنه ، أراد ـ بدوره ـ أن يساهم في تدعيم تلك الدراسات بلبنته المتواضعة ، التي لم يرم من ورائها سوى ايضاح ما ظل غامضا ، واقصاء ما اعتقد أنه زائد ، واضافة ما أهمل ، واعادة تقييم بعض المناهج التي اعتقد أنها لم تقوم تقويما كافيا .

كما حرصت هذه الدراسة على محاولة معرفة معالم كل منهج في اطار المفاهيم النقدية عند دعاة كل منهج ، وأراد الباحث من هذا أن يصل الى النظرية النقدية التي تبناها كل منهج .

ولقد كان هذا كله في منأى عن التعصب لاتجاه أو لمنهج معين ، واذا لم يتم هذا ، فحسب الباحث أنه بذل ما في وسعه لتحقيقه .

والله ولي التوفيق

الباب الأول

الاتجاه الاجتماعي

مدخل

أنه من المتعذر على الباحث ، أن يتتبع ـ بالتفصيل ـ المراحل التي قطعها الجدال حول مدى صلة الأدب بالواقع الاجتماعي . ولكن هذا لا يمنعنا من أن نحصر أهم الآراء التي طرحت في هذه القضية حتى يتيسر لنا رسم خط بياني لشكل التطور الذي حدث لهذه القضية في النقد الأدبي المعاصر في مصر .

يذكر لنا التاريخ الأدبي أن علاقة الأدب بالواقع الاجتماعي كانت موضع اهتمام المفكرين اليونانيين ، فقد اهتم افلاطون في التشريع لجمهوريته بتحديد مكانة الشاعر فيها وأقصى عنها الشعر الغنائي ، وشعر الملاحم ، كما حرم التعامل فيها بأشعار هو ميروس لأنها تساهم في افساد الجمهورية . ولم يبق الا على الاناشيد التي تمجد الآلهة والأبطال .

وحاول أرسطو التعديل من نظرية أفلاطون ، حيث أخذ على عاتقه في كتابه « فن الشعر » و « فن الخطابة » مناقشة طبيعة الادب ، مقررا أن الادب نشاط لساني له وظيفته وقيمته اللتان ارتفع بواسطتهما على التاريخ ، غير أن وظيفة الأدب التطهيرية قد لا تنأى كثيرا عما سبق أن دعا اليه أفلاطون . فاختلاف أرسطو عن أفلاطون لا يكمن في مفهوم وظيفة الأدب بقدر ما يكمن في طبيعته .

ثم حدد هوراس في « فن الشعر » وظيفة الادب : بأنه يهدف اما الى الفائدة ، أو الى المتعة أو الى جمع الفائدة والمتعة معا . ويبدو أن مفهوم وظيفة العمل الأدبي قد

اتسع مجاله ، فلم يعد يقتصر على مسألة اخلاقية وانما جمع الى جانب الفائدة التعليمية ، المتعة الجمالية .

ولكن أول أثر نقدي غني بتوسيع مفهوم الادب عناية بارزة ، كان كتاب «دفاع عن الشعر» لفيليب سدنى ، حيث بنى دفاعه عن الشعر على نقاط ثلاث : عاد - أولا - الى التاريخ فلاحظ أن الشعر كان من أبرز الوسائل التعليمية التي اعتمد عليها الانسان البدائي في تطوره . وناقش - ثانيا - الشعر على أساس فلسفى ، فتوصل الى أن في امكان الشعر أن يبرز الحقيقة ، ويعبر عن التجربة الانسانية في صورة حية تغرى باتباعها . وتوصل - ثالثا - الى أن الشعر يساهم في اثراء العقل الانساني ، بحيث يمكن من ادراك الحقيقة والاحساس بها والتصرف طبقا لمقتضياتها . (1)

ظل مفهوم الأدب يدور حول محور وظيفته الاخلاقية طيلة المراحل التي تلت نظرية «سدنى» ، تجلى هذا - على سبيل المثال - في اتجاه «ماثيو ارنولد» الذي رأى أن الانسان سيجد في الشعر على مر الزمن دعامة أشد وأمتن مما يجده في الدين الذي اتخذ كيانا ماديا بظهوره على شكل حقيقة مفترضة . والدليل على هذا «أن أقوى جزء من ديننا الآن هو شعره اللاشعوري» . (2)

وربط مستقبل العالم بالشعر يؤدي بالانسان الى أن يلجأ الى الشعر لكي يفسر له الحياة ، لأن العلم والدين والفاسفة - فيما يرى - تظل ناقصة بدون الشعر . (3) واشتهر - أيضا - «تولستوى» بنظريته الاخلاقية في محاكمة الفن ، اذ نظر الى الفن في اطاره الاجتماعي ، وأعظم فن عنده ذلك الذي يعكس الادراك الديني لعصره . (4) وقيمة الفن - عنده - تقاس ببعد الوعي الديني في العصر الذي ظهر فيه ، وهو يحرص على وقف الفن في دائرة خدمة الدين على أساس أن الدين هو العنصر الوحيد الذي يجمع بين أفراد المجتمع ، على «أن بعض ما أخذه تولستوى

---

(1) د . محمود الربيعي «في نقد الشعر» دار المعارف ط 3 عام 1975 ، ص : 42 - 43 .

(2) أسس النقد الأدبي الحديث - ترجمة هيفاء هاشم - ط : دمشق 1967 حـ 3 ، ص : 57 .

(3) ماثيو ارنولد - مقالات في النقد - ترجمة على جمال الدين عزت الدار المصرية للتأليف والترجمة 1966 ، ص : 20 - 21 .

(4) جيروم ستولنيتز - النقد الفني : ترجمة د/ فؤاد زكريا حط : جامعة عين شمس 1974 ، ص : 526 .

على الفن يوازى ما أخذه عليه أفلاطون . فتولستوى يدين الفن الذي يعد موضوعه غير لائق أو شريرا ، والذي يثير بالتالي انفعالات تستحق أن تقمع ... ويرى ، أن قدرا كبيرا جدا ، من الفن الحديث يتغذى على مشاهد الغرور ، والرغبة الجنسية ، والضجر من الحياة» . (5) ولعل تشدده القوى في محاكمة الفن اخلاقيا ، يرجع لاعتقاده بأن الخطر الأكبر الذي يهدد الفن يكمن في امكان فقدانه لصلاته بالمشكلات الكبرى للحياة . (6)

وبعد انتشار الحركة الصناعية في أوروبا ، وما ترتب عليها من ظهور علوم انسانية ، وبدء اهتمام بعض العلماء بالأدب يسر التعامل بين العلم والأدب ، ووثق الصلة بين الدراسة العلمية والدراسة الفنية . (7) وتعد «مدام دى ستايل» من رواد الدعوة الى الدراسة الاجتماعية للأدب في كتابها «الأدب وعلاقاته بالنظم الاجتماعية حيث درست فيه التأثيرات التي تربط قضايا المجتمع بالأدب . وقد أشارت في مقدمة الكتاب الى أنها «حاولت ملاحظة مدى تأثير الدين والتقاليد والنظم في الأدب ، ومدى تأثيره في الدين والتقاليد والنظم» (8)

أما «تين» في دراسته الاجتماعية للادب الانجليزي فقد أقامها على أسس ثلاثة «الجنس والبيئة والعصر» . وهو يعني «بالجنس» كل الاستعدادات الفطرية الوراثية التي يتسم بها كل شعب من الشعوب بوصفة منحدرا من سلالة خاصة . ويقصد «بالبيئة» الوسط الطبيعي اذ أن من شأن هذا الوسط أن يخلق هو نفسه بيئة أدبية عن طريق نوع العمل الذي يمارسه أفراد الجماعة ودرجة حظهم من الغنى أو الفقر أو الترف . وتبعا لذلك فلكي نفهم أي عمل أدبي يجب علينا أن نتعرف على الصورة العامة للحالة الاجتماعية والتقاليد السائدة في البيئة التي نحن بازاء دراستها . أما «العصر» فهو الشريحة الزمانية التي يقوم فيها البحث .

---

(5)

(6) جورج لوكاتش ـ دراسات في الواقعية الأوروبية ـ ترجمة أمير اسكندر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972 ـ ص : 189 .

(7) Serge Doubrovsky, Pourquoi la nouvelle critique, ed. Danoel gonthier, Paris 1972, p. 146

(8) Robert Escarpit, Sociologie de l itterature, Serie : que sais-je, N° 777. p. 8.

والحق أن الفضل في استكشاف الاصول الاجتماعية للفن ، يرجع الى «تين» برغم أنه لم يبرهن على وجود علاقة سببية دقيقة بين ثالوثه السببي وبين أعمال الأدب الانجليزي التي درسها في مؤلفه ، كما أنه لم يتمكن من تطبيق نظريته تلك ، حين تعرض ـ مثلا ـ لشكسبير ، حيث اكتفى بالاشارة الى أن «كل شيء فيه أتى من داخله (يقصد شكسبير) ـ أعنى من روحه وعبقريته ـ أما الظروف والعوامل الخارجية فلم يكن لها الا دور ضئيل في تطوره» . (9)

بعد ذلك أخذت عبارة «دى بونالد» «الأدب تعبير عن المجتمع» أنماطا مختلفة ، وتعددت تبعا لهذه الأنماط مناهج النقد الادبي ، فظهرت مدارس النقد الاجتماعي ومدارس النقد التاريخي ومدارس النقد النفسي ... وهي ـ كلها ـ تفسر العمل الأدبي في ضوء الظروف الطبيعية والاجتماعية والتاريخية والاقتصادية والنفسية التي نشأ فيها .

لكن استجلاء هذه المناهج النقدية ، لم ينته الا في بداية هذا القرن عندما أتخذت أبعادا متباينة ـ مسايرة في ذلك ـ الاتجاهات الفلسفية أو الأيديولوجية المعاصرة .

وكانت الواقعية النقدية (البورجوازية) هي المرحلة الأولى التي سادت في القرن التاسع عشر وجزء كبير من بداية هذا القرن . وقد انفردت هذه النظرية الادبية بتشخيص الامراض الاجتماعية دون أن تجهد نفسها في البحث عن علاج لهذه الأمراض . ومرد هذا ـ في نظري ـ يكمن في نزعة من تبناها من الادباء والنقاد الذين ينغرس أصلهم في البورجوازية ، أو من «الأبناء الضالين للبورجوازية» ـ على حد تعبير جوركي ـ اذ هم يحاولون الافلات من ربق بيئتهم البورجوازية متطلعين الى حياة اشتراكية ، ولكن النزعة البوزجوازية تظل كامنة في أفكارهم ومشاعرهم .

وأهم سمة تتميز بها الواقعية النقدية ، تنحصر في أنها تنبعث من الابداع الفردى ، وفي موضوعها الرئيسي الذي هو «الفرد في مواجهة المجتمع والدولة

---

(9) جيروم ستولنيتز ـ النقد الفني ـ ص : 695 .

والطبيعة» (10) ، وبالتالي فان المسؤولية عن مصير المجتمع تقع على عاتق الفرد وحده في العمل الأدبي . (11)

أما الواقعية الاشتراكية ، فقد استمدت معالمها من نظرية ماركس الاقتصادية التي نادت بتفسير التاريخ تفسيرا ماديا ، ولن تتضح معالم هذه النظرية ، في روسيا ، ولم يتحدد مفهومها إلا في بداية هذا القرن عند «بليخانوف» ، وأهم ما يمز هذه النظرية ، أنها تحصر نفسها ما بين جدران الحزب الشيوعي اللينيني (12).

أما أهم ما يتميز به الكاتب الماركسي فيتمثل في دوره التاريخي «ولا شك في أن الواقعية الاشتراكية مدينة بتفاؤل تصورها للقرء والتاريخ والواقع للنظـرة المـاركسية اللينينية التي تمثل الاساس الفلسفي لمنهجـها الابـداعي» (13) ، وأن فهم الواقع فيها مرتبط بتحسينه أو تحويله ارتباطا وثيقا ، أي أن الأديب ـ عندما يعكس الواقع ـ يخلق الصورة التي تشخص هذا الواقع جنبا الى جنب الرغبة في تحسينه أكثر فأكثر . (14)

يوصلنا هذا الى أن المقياس الأول الذي تقوم بواسطته الأعمال الأدبية في اطار هذه النظرية ، يرتكز على فهم «ما يحاول الفنان أن يعبر عنه من خلال طبقته ومجتمعه وجنسيته وعصره» . (15)

وواضح من كل ما مر ، أن الواقعية الاشتراكية تختلف تماما عن الواقعية النقدية ، والمسألة كلها هي أن الواقعية الاشتراكية ذاتها نشطة ، فهي لا تستهدف

---

(10) الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن ـ مجموعة مقالات لأدباء ونقاد روس ـ ترجمة محمد مستجير مصطفى ـ دار الثقافة الجديدة ـ القاهرة ، ط/الأولى 1976 ، ص : 47

(11) المصدر نفسه : ص : 215

(12) الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن ـ مجموعة مقالات لأدباء ونقاد روس ـ ترجمة محمد مستجير مصطفى ـ دار الثقافة الجديدة ـ القاهرة ، ط/الأولى 1976 ، ص : 81

(13) المصدر نفسه : ص : 13

(14) المصدر نفسه : ص : 241

(15) هونور أرونول «حرية الفن» ترجمة حسن الطاهر زروق ـ دار الطليعة للطباعة والنشر ببيروت ـ ط/الأولى 1973 ـ ص 21

معرفة العالم فحسب ، بل تعيد تشكيله ، وتحرص على معرفة العالم من أجل اعادة التشكيل هذه ، وهي تعرف أن الطبيعة والمجتمع جدليان ، وأنهما يتطوران على الدوام . غير أنه من المؤكد ـ فيما يرى جورج لوكاتش ـ أن الواقعية الاشتراكية تظل حليفة في مبدئها الانتقادى للواقعية النقدية . (16) وبداهة فان هذا الموقف المزدوج للواقعية الاشتراكية المتمثل في (الانتقاد والتحسين) هو الذي يحسم الخلاف بينها وبين الواقعية النقدية التي يقتصر دورها على المبدأ الانتقادى المحض .

وتعد الطبيعية ـ أيضا ـ شكلا طبيعيا من أشكال المذهب الواقعي في الأدب ، وترى الطبيعية أن المكونات البيولوجية والفسيولوجية في الانسان هي التي تتحكم في حياته الداخلية والخارجية ، أى أنها تسعى الى تصوير واقع الحياة ، وتفسيره أو فهمه في ضوء حقائق حياة الانسان العضوية ، وتأثير هذه الحقائق ، أو سيطرتها على كافة مشاعر الانسان وأفكاره وأخلاقه وسلوكه في الحياة . ولذلك ، فهي تستعين في دراساتها الأدبية والنقدية ، بالتحجارب والأبحاث الفسيولوجية للتوصل الى تصوير حقائق الانسان الداخلية والخارجية ، تصويرا علميا أشبه ما يكون بالوصفة الطبية التي يقدمها الطبيب للمريض . وقد يعلل هذا شغف «اميل زولا» بالطريق التجريبي الذي وضعه «كلود برنارد» في كتابه «مدخل في دراسات الطب التجريبي» . (17)

ومعاداة المذهب الطبيعي للأعمال الأدبية التي طغى عليها عنصر الذاتية والخيال بالاضافة الى اهتمام هذا المذهب بالحقائق البيولوجية للانسان وتصويره لها كما هي في الواقع ، هي من أهم نقاط الخلاف بين الطبيعية والمذاهب الواقعية الأخرى .

من بين المذاهب الأدبية المعاصرة المهتمة بقضية الالتزام في الأدب ، نجد «الوجودية» وهي تمثل نظرية الفردية المطلقة (18) ، وطابعها العام هو الطابع الانساني

---

(16) جورج لوكاتش ـ معنى الواقعية المعاصرة ـ ترجمة د/أمين العيوطي دار المعارف بمصر 1971 ـ ص : 136 ـ 137 .

(17) فيرنون هول ـ موجز تاريخ النقد الأدبي ـ ترجمة د/محمود شكرى مصطفى وعبد الرحيم جبر ـ دار النجاح بيروت 1971 ص : 132 ـ 133

(18) د/عز الدين اسماعيل ـ الأدب وفنونه ـ دار الفكر العربي ـ/5 عام 1975 ـ ص : 62

الفردي . (19) فضلا على أنها تحلت بالنزعة التشاؤمية التي حاول «سارتر» نفيها بقوله «هي ليست فلسفة متشائمة ، لأنها تضع مصير الانسان بين يديه ومن ثم فهى أكثر الفلسفات تفاؤلا» . (20) غير أن سر هذا التشاؤم ـ فيما يبدو ـ يعود الى ما ظهر في كتابات «كامى» وغيره من كتاب الوجودية العابثين التشاؤميين الذين آثروا الاندفاع في الاتجاه الانطوائي مفضلين اليأس على الأمل والفردية أو الوحدة على الاختلاط بالناس .

ومن أهم الخصائص التي تتميز بها الوجودية في الأدب ، نظرتها الى الكلمة على أنها في النثر غيرها في الشعر ، فقد فرق «سارتر» بين عمل الشاعر وعمل الناثر ، وبين كيف أن عمل الشاعر لا يشبه عمل الناثر «الا في حركة اليد ورسم الحروف» (21) ، وذلك لأن الشاعر يستخدم الكلمات كالناثر ، غير أنه لا يستخدمها بنفس الطريقة ، بل هو «لا يستخدم الكلمات وانما يخدمها (22) فالشاعر يترفع باللغة عن أن تكون مجرد نفعية مثلما هي عند الناثر ، فضلا عن أن العمل الشعرى ينظر الى الكلمات على أنها أشياء في ذاتها وليست بعلامات لمعان ، ولذلك فان الناثر يكون دائما وراء كلماته ، متجاوزا لها حتى يدنو من غايته في حديثه ، بينما يظل الشاعر دون الكلمات لأنها غايته . ثم ان الكلمات عند الناثر خامة طيعة لكنها عند الشاعر عصية أبيه المراس . (23) وهنا يكمن سر عدم التزام الشاعر في المذهب الوجودى السارترى . فالشاعر لا يستخدم الكلمات حتى يطالب بالالتزام ، وانما هو يخدمها ، أو هو يشيد بها العمل الأدبي دون أن يتدخل في تهذيبها ، وليس له عليها سلطان ، وهي أشياء قائمة بذاتها لا تدل على شيء ولا تحيل الى شيء . والشعر ـ على حد هذا المفهوم ـ أقرب الى الرسم والنحت أو الموسيقى منه الى العمل

---

(19) د/رجاء عيد ـ فلسفة الالتزام في النقد الادبي الحديث ـ دار الثقافة للطباع والنشر بالقاهرة ط/

(20) د/عبد المنعم الحفني ـ معنى الوجودية ـ مكتبة مدبولي ـ ط/الثانية بدون تاريخ ـ ص : 47

(21) جان بول سارتر ـ ما الأدب ـ ترجمة د . محمد غنيمي هلال ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ بدون تاريخ ـ ص : 20

(22) المصدر نفسه : ص : 14

(23) المصدر نفسه : ص : 13 ـ 14

النثرى ، ومغزى هذا أن في استطاعة الكاتب - مثلا - اذا وصف لك كوخا « أن يطلعك منه على رمز للظلم الاجتماعي وأن يثير بذلك حميتك ، أما الرسام فأبكم ، فهو يقدم لك كوخا فحسب ولك حرية تأويلة بما تشاء ، ولن يكون هذا الكوخ رمزا للبؤس لانه - لكي يكون رمزا - يجب أن يكون علامة لها مدلولها ، في حين هو في الواقع شيء من الأشياء» (24) وهكذا ، فطالما كانت اللبنة التي يبنى بها الشعر أو النحت أو الرسم أو الموسيقى تنأى عن قبضة الفنان ، فان هذه الفنون تقع خارج دائرة الالتزام عند الفنان .

والحق أن أعفاء الشعر والفنون الاخرى من قضية الالتزام عند « سارتر» لم يكن اعفاء كاملا ، حيث ظلت فكرة امكان التزام الشعر كامنة في جل كتاباته وقد يستشف تردده - مثلا - من خلال قوله : «كلا لا نريد للرسم وللنحت ولا للموسيقى أن تكون ملتزمة ، أو بالأخرى لا نفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام» . (25) وقوله : « نستطيع اذن أن ندرك في يسر مدى حمق من يتطلب من الشعر أن يكون التزامنا ، نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ، ولما لا يكون مبعثها لذلك الغضب والحنق الاجتماعي والحفيظة السياسية ؟ ولكن هذه الدوافع كذلك لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف» (26) فالتردد واضح في كلامه ، فبعد ما نفى الالتزام في الشعر والنحت والموسيقى والرسم ، يعود فيقرر ان من الممكن أن « تلتزم» هذه الفنون شريطة أن يكون التزامها تلقائيا ، غير مفروض عليها . وفي النص الثاني ، يتجلى لنا - أيضا - تراجعه عن نظريته حيث يقتصر على أن دور النثر يكون أوضح في تصوير الدوافع من الشعر ، أى أن للشعر وظيفة تكاد تتساوي بمهمة النثر . كما يتضح تراجع «سارتر» عن نظرية «عدم التزام الشاعر» في حديث أجرى معه سنة 1960 حيث اعترف فيه أن الشاعر « مالارمية » من أكبر الشعراء الملتزمين (27)

---

(24) المصدر نفسه : ص : 12

(25) جان بول سارتر- ما الأدب - ترجمة محمد غنيمي هلال - ص : 9

(26) المصدر نفسه : ص : 19

(27) Alexandre Beaujour, Litterature et engagement, col, classique hachette, Paris 1975, pp . 83-84.

ومن الواضح أن مفهوم «سارتر» للعمل النثرى لا ينطبق على النثر الأدبي الذي هو أقرب الى العمل الشعرى (28) ، بقدر ما ينطبق على النثر المستخدم في التخاطب التعامل بين الناس لتحقيق أغراضهم اليومية . ولعل عدم تفرقة «سارتر» بين لغة الأدب (نثرا أو شعرا) وبين لغة التخاطب أو التعامل ، يرجع الى عدم التمييز الدقيق بين النثر الأدبي و «النثر العام» الذي تغلب عليه صفة الاشارية أو لغة الاشارة ـ على حد تعريف أ . أ ريتشاردز لها .

تلك كانت أهم الخصائص التي تميز بها الأدب الوجودى ، وقد وقف الأدباء والنقاد الماركسيون موقف العداء من «الفردية المطلقة» و «الحرية المطلقة» الركنين الاساسيين اللذين ترتكز عليهما الوجودية . وترفض الوجودية ـ من ناحيتها ـ المعتقد الماركسي الذي يعتبر الفكر مجرد انعكاس للمادة ، واعتبار البنية الفوقية في المجتمع وليدة البنية التحتية فيه . أدى كل هذا الى اختلافهما حول مفهوم الالتزام ، اذ تصر الماركسية على أنه لابد أن يكون جمعيا حتميا ، بينما تعتبر الوجودية «الالتزام» فرديا حرا . ومرد هذا الخلاف بين المذهبين يتمركز في نظرة الماركسية الى الفرد على أنه نتاج الجماعة ، وبالتالي فان دوره لا ينجلى الا في اطار الجماعة ، في حين تعتبر الوجودية الفرد انسانا حرا لا تربطه بالجماعة الا روابط انسانية عامة .

وأخيرا ، ظهر منهج نحا منحى اجتماعيا علميا تزعمه «لوسيان جولدمان» وبرز هذا المنهج ـ بصورة خاصة ـ في كتابه «من أجل دراسة اجتماعية للرواية» ، وان كان بعض الدارسين يعتبرون مؤلفات «جورج لوكاتش» ـ وهو أستاذ «لوسيان جولدمان» ـ الميلاد الشرعي لاجتماعية الأدب . (29) ويبدو أن تأثير هذا المنهج آخذ في الازدهار ، حيث شرعت بعض الجامعات في تدريس مادة علم الاجتماع الادبي ونقده ، كما أسست معاهد (30) شتى لدراسة الواقع الاجتماعي من خلال

---

(28) انظر :

Roland Barthes, Le degres Zéro de l'écriture, col. Points N° 35 éd. du seuil 1972 pp : 33-34.

(29) د/صلاح فضل ـ منهج الواقعية في الابداع الأدبي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1978 ص : 231

(30) (معهد بروكسال تحت رعاية جولدمان ومعهد بوردو بفرنسا تحت رعاية روبير السكاربي ومعهد برمنجهام تحت رعاية ر. هوجار...) .

الاعمال الأدبية أو الفنية . وتبرز أهمية هذا المنهج في تعدد مجالاته المتمثلة في - أولا - «سوسيولوجية الكاتب وحرفة الادب ومؤسساته أى كامل مسألة الاساس الاقتصادي للانتاج الأدبي ، المنشأ الاجتماعي للكاتب ومركزه ، مذهبه الاجتماعي الذي قد يجد تعبيرا عنه في نشاطات وبيانات تتجاوز الأدب . (31) وهناك - ثانيا - مشكلة المضمون الاجتماعي ، مرامى الاعمال الأدبية ذاتها وأغراضها الاجتماعية ، و- أخيرا - هناك مشكلات الجمهور والتأثير الاجتماعي الفعلى للأدب» . (32) ولكن تآزر هذه المجالات الثلاثة في الدراسة الاجتماعية للأدب يظل جزئيا ما لم يستعن الباحث بالتحليل النفسي وبخاصة في مجالى سوسيولوجية الكاتب وسوسيولوجية الجمهور . (33) ولكن أهم مجال في الدراسات الاجتماعية للأدب شيوعا ، هو سوسيولوجية العمل الأدبي نفسه ، حيث تقوم الدراسة بالبحث في العمل الأدبي ذاته على افتراض أنه يشخص الحقائق الاجتماعية .

بقي لنا أن نعرف دور التفسير الاجتماعي للأدب في الحكم على قيمة العمل الأدبي ، أي هل يمكن للاحكام التي تتعلق بأحوال أصول الاثر الأدبي أن تنقل الى الأثر الادبي نفسه ؟ (34) أو هل نستطيع أن ننقل أحكام القيمة حول المجتمعات الى الآثار الأدبية التي نتجت في تلك المجتمعات ؟ .

لقد كان «تين» يرى «أن العمل الادبي يكون أفضل عندما يكون ممثلا لعصره بوضوح ، ومن هنا كان قوله «كلما كان الكتاب أصدق تمثيلا ... لطريقة

---

(31) سيدرس هذا المجال في باب «الاتجاه النفسي»

(32) أوستن وارين - رينية ويليك (نظرية الأدب) ترجمة محى الدين صبحي - المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق 1972 ، ص : 121

(33) يرى الناقد «د/أوسبورن» في كتابه «الماركسية والتحليل النفسي» «أن النظريات الفرودية والماركسية تكون محاولات مختلفة للوصول الى معرفة الطبيعة الانسانية . وهذه المحاولات ليست متناقضة بل متكاملة وتثرى كل منها الأخرى» . ترجمة/سعاد الشرقاوى - دار المعارف بمصر 1972 - ص : 11 .
ويرى «فلادمير» الناقد الماركسي أن نظرية فرود في التحليل النفسي للادب لا تساهم في دراسة الأدب بقدر ما تساهم في تشويه الدراسات الأدبية . انظر : «دراسات ماركسية في الشعر والرواية» تأليف جورج طومسون - فلادميرد نييروف - ترجمة د . ميشال سليمان دار القلم بيروت ط/الأولى 1974 ، ص : 141 الى 181

(34) ديفد ديتش - مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق - ترجمة د . محمد يوسف نحم - دار دار صادر بيروت 1967 - ص : 549 الى 550

وجود أمة بأسرها وعصر بأكمله كانت مكانته في الأدب أرفع » . كما كان يقول ان الأعمال الادبية «مفيدة للمؤرخ لأنها جميلة» . (35) وهكذا يبدو أن في « نقد - تين - تتساوي العظمة التاريخية أو الاجتماعية مع العظمة الفنية بكل بساطة . فالفنان ينقل الحقيقة ، كما ينقل بالضرورة - أيضا - حقائق تاريخية واجتماعية . . ومع أن أعمال الفن العادية والمتوسطة ، قد تبدو لعالم الاجتماع الحديث أفضل وثائق اجتماعية ، فانها في نظر « تين » غير معبرة ومن ثم غير ممثلة » . (36)

على أن تقيم العمل الأدبي أو الفني القائم على اركان المجتمع التاريخية ، أو الحضارية ، لم يقتصر على «تين» ، وانما اهتم به - حديثا - النقاد الماركسيون ، اذ قوموا كل أثر أدبي بما وصل اليه مجتمعه ، فما دام هنالك مجتمع تقدمي فأدبه يكون - حتما - تقدميا ، والعكس بالعكس . ولا شك في أن هذه النظرة لا تصدق الا اذا فصلنا مضمون العمل الأدبي عن شكله ، اذ أن المضمون - في نظر هؤلاء - هو الذي يساير المجتمع ويصوره أصدق تصوير .

ذلك كان مجمل المراحل التي قطعها الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي . وأظننا لا نجانب الصواب اذا زعمنا أن هذا الاتجاه لم يسلك نفس السبيل في النقد العربي ، برغم ما عرف عن مكانة الشاعر في الجاهلية ودوره الايجابي في صدر الاسلام والعصر الأموى .

أما النقد العربي الحديث ، فان جزءا منه قد اتسم - منذ مطلع هذا القرن - بخصائص الاتجاه الاجتماعي . ومما لا ريب فيه أن عمل نقاد النصف الأول من هذا القرن ، لا يكاد يخرج عن دائرة « تين » و « لوسيون » و « سانت بلف » و « جول لوميتر » و « هازلنت » وغيرهم ممن أهتم بالظروف الخارجية للعمل الأدبي - النقد السياقي (Critique contextuale) - ويبرز هذا - بشكل خاص - في أعمال الرواد « طه حسين » ، « أحمد أمين » ، « جماعة الديوان » ، « سلامة موسى » . وقد تميز الاتجاه الاجتماعي ، في هذه المرحلة ، بالتنظيرات الحماسية ، فضلا عن

---

(35) جيروم ستولنيتز - النقد الفني - ص : 697 - 698

(36) اوستن وارين - رينية ويليك - « نظرية الأدب » - ص : 121

أنه ظل تيارا لا تحكمه قضايا ثابتة . ومرد هذا ـ في نظرى ـ يكمن في عدم وجود قاعدة فلسفية ثابتة ينطلق منها رواد هذا الاتجاه .

ولكن ، بعد الحرب العالمية الثانية ، وبخاصة ، بعد قيام ثورة 1952 في مصر ، اتجه النقاد والادباء نحو أوربا الشرقية ، فاضطلعوا بالمفهوم الاشتراكي للثقافة النابع من الفكر الماركسي . وكان لهذه الثقافة أثرها في الدعوة التي نجدها عند طائفة من نقادنا ، والتي يغالى فيها البعض بتأثير الفكر الماركسي كما سيتضح فيما بعد .

في ضوء ما تقدم ، نصل الى أن الاتجاه الاجتماعي في النقد يهتم بابراز المضامين الاجتماعية للأثر الأدبي والبحث عن مصدرها الذي نشأت منه ، والى أى مدى تمكن الأديب من تشخيص الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والاخلاقية التي عاشها ، بالاضافة الى حث الاديب على مراعاة هذه المعايشة في أعماله ... وبالتالى فان هذا الاتجاه قد يتطلب من الأديب أن يخترق جدار الأدب ويخرج الى المجتمع شاهرا موقفه من مشكلات مجتمعه ومختلف قضايا وطنه .

وبصورة عامة ، يمكننا تحديد معالم الاتجاه الاجتماعي في النقد الادبي المعاصر في مصر في المناهج التالية : بداية الاتجاه الاجتماعي في مصر ـ المنهج الماركسي ـ المنهج الانساني ـ ومنهج التحليل الاجتماعي للأدب .

*

*   *

الفصـــل الأول

بدايـة الـدعـوة لاجتمـاعيـة الأدب في مصر

عرفت حركة النقد الادبي في مصر تطورا واضحا في مطلع هذا القرن نتيجة اتصال مفكريها بالثقافة الغربية . وقد بدأت هذه الحركة بالثورة على التقاليد الادبية القديمة ـ في شكل معركة بين «القديم والجديد» ... ثم تفرعت ـ عن الفريق المطالب بالتجديد في الصياغة ـ طائفة ، تطالب بالتجديد في المجالات التي يعالجها الاديب ، محاولة حصر مهمة الادب في تشخيص مشكلات المجتمع ، والمساهمة في تشييد حضارته . يتبين لنا أن هذه الطائفة تناصر الفريق الثاني من حيث مطالبته بالتجديد في الصياغة الفنية ، وتختلف معه من حيث مطالبتها الاديب بالمساهمة في حل مشاكل المجتمع ، ومسايرة التطورات الاجتماعية . وبذلك فان هذه الطائفة لم تهتم بالادب نفسه قدر ما انصب اهتمامها على المرامي الاجتماعية التي يحتويها العمل الأدبي . ومرد هذا ـ كما سيتبين ـ الى سيطرة الدعوة الاصلاحية على عملها النقدي ، الذي ظل يدور في محور الدعوة النظرية دون أن يتخذ لهذه الآراء النظرية تطبيقات يترسمها الادباء في أعمالهم الابداعية .

وقد تجلت بوادر المنهج الاجتماعي النظرى ـ بصورة خاصة ـ في الاحاديث أو المناقشات ـ بل المعارك الادبية والفكرية ـ التي دارت بين زمرة من الادباء والنقاد (أحمد أمين ـ سلامة موسى ـ أمين الخولي ـ توفيق الحكيم ...) حول موقف الأدب العربي ـ قديمه وحديثه ـ من المجتمع .

ف «أمين الخولي» قد اقتصر على تفنيد ما ادعاه «أحمد أمين» ، من أن الادب العربي لا يمثل المجتمع العربي ، وقد اعترض على هذا الحكم مبينا «أن أدبنا في عربيته وغربيته ، وقدمه وحداثته ، ثم في تململه وتقلقله ليس الا صورة

صادقة كل الصدق لحياتنا الاجتماعية التي لا يترجم لها عنوان موحد ، ولا تبرز لها صورة مكتملة» . (1) فالنزعة الاجتماعية التي أتسمت بها مناقشة «أمين الخولى» «لأحمد أمين» (حول مدى تمثيل الادب العربي للمجتمع ، ودفاعه عن اتهام الأدب العربي في مصر بخلوه من تمثيل مجتمعه) دعوة صريحة الى الاهتمام بالادب الاجتماعي .

وكان «أحمد أمين» من أبرز من تزعم بداية هذا الاتجاه في النقد الادبي العربي الحديث . فقد استهل مناقشته بتعريف الادب الاجتماعي الذي يعني به نظرة «الأدباء الى مجتمعهم الحاضر يشتقون منه رواياتهم واقاصيصهم وشعرهم ومقالاتهم ويصوغون منه فنونهم الأدبية» . أما موضوع الأدب الاجتماعي فهو «فلاح بائس ، وصانع مسكين ، وزوجة تعسة ، وفقر ومرض» ومئات من أمثال هذه المآسي التي تنتظر من الأديب «أن يعالجها ويشرحها ويحللها» . (2) ثم راح يهاجم الأدب العربي الذي انصرف الى وصف لوعة الحب والاستمتاع باللذة والتغزل في الخمر ، ولم يتعرض ـ على حد قوله ـ الى «مكبلين بالاغلال يجب أن يفكوا والى غارقين في الجهل يجب أن يتعلموا ومصابين بالخمول يجب أن ينشطوا ولا صقين بالأرض يجب أن يعلوا الى السماء» . (3)

فالفن لا يجب أن يظل محصورا في معالجة القضايا الفردية ، وانما ينبغي أن يساهم في نهضة المجتمع بما يسديه اليه من خدمات اصلاحية لأن مهمة الادب ، قيادة الجماهير وتوعيتها . ولكن الأدب العربي لا يمثل مجتمعه ، وهو وراء نهضته ، بينما يجب أن يكون أمامها ، «وهو كالثوب القصير للرجل الطويل أو كالثوب المرقع للرجل الغني ، أو كالثوب البدوي للمرأة المتحضرة» . (4) وما دام هذا الأدب لا يساير حركة مجتمعه ، فهو متخلف عنه ، وهو «لا يصلح أن يكون غذاء كافيا للجيل الحاضر سواء في ذلك الأدب القديم والأدب الحديث» (5)

---

(1) مقال لأمين الخولى ـ الهلال الماسى ـ عدد خاص (1967/12/1) ص : 217

(2) أحمد أمين ـ فيض الخاطر ـ مكتبة النهضة ط/الثانية 1961 حـ 6 ص : 65 ، 66

(3) أنور الجندي ـ المعارك الأدبية ـ مكتبة الرسالة ـ القاهرة بدون تاريخ ، ص : 307

(4) المصدر نفسه : ص : 171

(5) المصدر السابق : ص : 170

وآية هذا أن الأدب العربي لا تزال تغلب عليه النزعة الفردية ، ولعل هذا يعود الى أن الأمة العربية قد مرت بعصور قوى فيها الوعي الفردي ولم يقو فيها الوعي الاجتماعي .(6)

وتبرز ـ أيضا ـ الدعوة الاجتماعية الأدب عند «أحمد أمين» حين حكم على الأدب العربي القديم بأنه لم يعالج الا قضايا أفراد الطبقة الخاصة : طبقة الملوك والامراء وحواشيها وتخلى عن الجم الغفير من الشعب .(7)

• ولكن ـ رغم ذلك ـ فان من الصعب تحديد وجهة نظر الكاتب للأدب الاجتماعي ، اذ تتداخل ضمن آرائه مجموعة نظريات متباينة ، يقول : «وخير كتاب أدبي ما اذا قرأته تلذذت من فنه ثم بعثك بفنه ومعانيه على أن تكون خيرا مما أنت ، باثارة عاطفة الرحمة والشفقة عندك ، أوعاطفة الجمال في الذات والمعنى والطبيعة ، أو بافهامك طبائع الناس كما هي ، أو اعجابك بالخير وكرهك للشر ، أو اضاءة أي جانب من جوانب الحياة ، أو أي قانون من قوانين الانسانية ، أو تهييج ضميرك ليحق الحق ويبطل الباطل ، أو باستصراخك لنصرة العدل ومحاربة الظلم» . (8) يخرج المتتبع لأفكار هذا النص بمجموعة نظريات مختلفة ، فمن نظرية التطهير الأوسطية الى نظرية الفن للفن التي ينادي أصحابها باقتصار مهمة الأدب على تشخيص الجمال لذاته ، والتمتع به ، ومن النظرية التعليمية الاخلاقية التي عمل بها أفلاطون الى نظرية الاجتماعيين المحدثين الذين يبتغون من العمل الأدبي أن يصحح أخطاء المجتمع ويقوده الى السبيل القويم .... ولا عجب في هذا ، فالأديب ـ عنده ـ «رسول أمته وهاديها الى الخير وراسم أغراضها في الحياة ... يجمع بين السمو الخلقي والسمو الفني ، ثم يسخر فنه لخدمة ما يصبو اليه قومه» (9) .

الا أن النزعة الاجتماعية لدى «أحمد أمين» تظل كفتها الاخلاقية هي الراجحة ، خاصة وأنه يكرر مرارا شغفه بأمثال «برنارد شو» و «أناتول فرانس» و «تولستوى» وغيرهم ممن حصر أدبه في خدمة المجتمع واشعاره بعيوبه واستثارته

---

(6) المصدر نفسه : ص : 304

(7) أحمد أمين ـ فيض الخاطر ـ ج 6 ـ ط 2 ـ ص : 74

(8) المصدر نفسه : ص : 71

(9) أحمد أمين ـ فيض الخاطر ـ ج 6 ـ ط 2 ـ ص : 69

الى التسامي (10) ، ذلك بالاضافة الى آرائه الاخرى التي توافق نظريات الواقعية التي لا يقتصر الأديب فيها على التصوير الفتوغرافي للحياة ، أو على تصوير ما هو كائن ، وانما ما ينبغي أن يكون . (11)

والخلاصة ، ان من الصعب تحديد المجال الاجتماعي الذي تدور فيه آراء «أحمد أمين» فهو يجمع من أشتات معظم المدارس الأدبية دون أن يراعي الفروق التي تفصل بينها ، فضلا عن أنه لا يقف موقف العداء من المدارس الفنية ، بل هو لا يريد أكثر من أن يكون الاتجاه الاجتماعي في الادب العربي فرعا من فروع الاتجاهات الفنية الاخرى بما فيها اتجاه الفن للفن .

لم يحاول ـ أيضا ـ أن يربط قضية التزام الادب بنوع معين من الأنواع الأدبية ، وان كان يستثنى أحيانا الشعر الغنائي والقصص التحليلي . (12)

من خلال تلك الآراء ، تبينت لنا دعوة «أحمد أمين» لاجتماعية الأدب ، غير أن تضارب تلك الآراء وتناقضها أحيانا كثيرة جعل دعوته قليلة التأثير في ميدان حركة النقد التطبيقي .

واكتسبت الدعوة النظرية الى الاتجاه الاجتماعي في الأدب العربي قوتها مع «سلامة موسى» . فقد استمر يرددها طوال النصف الاول من هذا القرن . واتضحت دعوته حين أصدر كتاب «الأدب الانجليزي الحديث» ، حيث أبان فيه عن النزعة الاجتماعية التي يتسلح بها الأديب الانجليزي ، وهاجم في مقدمة الكتاب ، الأدب العربي ، لخلوه من تلك النزعة . غير أن سر هجومه على الأدب العربي القديم ، لا يكمن ـ كما سيتضح ـ في طبيعته الفنية بقدر ما يكمن في جنايته على الأدب العربي الحديث . اذ لاحظ أن الأدباء ، لا يزالون يجعلون من الادب العربي القديم غايتهم المثلى . ويهتمون بأسلوب الكتابة دون أن يراعوا أسلوب

---

(10) المصدر نفسه : ص : 67

(11) المصدر نفسه : ص : 66

(12) المصدر نفسه : ص : 67

الحياة (13) ، أو يراعوا في أعمالهم الأصول الفنية أكثر مما تأخذهم مشاكل المجتمع وقضاياه .

والحق ، ان الدعوة لاجتماعية الأدب عند «سلامة موسى» قد تبلورت في مؤلفاته المتعددة ، ثم نضجت في كتابه «الأدب للشعب» الذي يعد ملخصا لكل النظريات الاجتماعية التي تبناها في كل أعماله وهو يرى في هذا الكتاب أن على الأديب العربي ـ لكي يواكب الأدباء الغربيين ، وينفصل عن قبضة الأدب القديم ـ :

«أن يكتب للشعب بلغة الشعب المستطاعة ، وأن تكون شؤون الشعب موضوعات دراسته واهتمامه .

«وأن يكون له مقام المعلم المربي وليس مقام المسلى المهرج» .

«وأن تكون له رسالة كما لو كان نبيا يرشد ويعين الأهداف ولا يكذب فينافق ويخدع» .

«وأن تكون نظرته انسانية شاملة» .

«وأن يزيد حياة القارىء حيوية بالتوسع والتعمق والفهم للكون والدنيا والانسان» .

«وأن يوجد حوله مناخا تستطيع الحريات أن تحيا فيه وتنمو وتنتصر» . (14)

أما الأدب الرفيع الذي يجب أن يكتبه الاديب العربي فهو : «التنقيب عن معنى الحياة ودلالتها ، وهو البحث عن طبيعة الكون ، وهو اقناع الانسان بأن يكون انسانيا . وهو ابتكار القيم الجديدة تأخذ مكان القيم القديمة وتزيد الدنيا والبشر جمالا وسعادة ، أجل وطعاما للجائعين» . (15)

---

(13) سلامة موسى ـ الادب الانجليزي الحديث ـ المطبعة المصرية بمصر ـ ط 2 1948 ، ص : 3

(14) سلامة موسى ـ الادب للشعب ـ مؤسسة الخانجي بمصر 1961 ، ص : 5

(15) المصدر نفسه : ص : 8

من خلال هذه الشروط التي يفرضها «سلامة موسى» على الأديب العربي ، تتضح خصائص معايير الدعوة لاجتماعية الادب عنده . ولعل أهم هذه المعايير : «المعيار الاجتماعي» و «المعيار الماركسي» و «المعيار الاخلاقي» و «المعيار الانساني» بالاضافة الى بعض المعايير الادبية الاخرى التي تستشف من خلال دعواته المتكررة في بقية كتبة كقضية «أدب الاعتراف» و «أدب الأفكار» .

ولكن كل هذه المعايير التي استخدمها «سلامه موسى» في دعوته النقدية ، على الرغم من تناقض بعضها مع بعض ، لا تنحرف ـ كما سنرى ـ عن خط نظرية العلاقة التي تربط الأدب بالمجتمع .

1 ـ المعيار الاجتماعي :

ان فكرة «الادب للشعب» لم تكن من اختراع «سلامة موسى» اذ سبقه اليها كثير من الدارسين العرب ، غير أن الفضل يرجع اليه في ترويجه النظري لها ، وتصديه لكل أدب لا يهتم بقضايا الشعب . وقد سبق أن طالب في مقدمة كتاب «الادب الانجليزي الحديث» بضرورة مراعاة الشعب في الأعمال الأدبية ، منطلقا من مشكلة فردية الادب العربي القديم الذي كان يتوجه به الأدباء الى الخلفاء والامراء وغيرهم فن سراة الدولة اذ «لم يكن للشعب وجود في أذهان الكتاب» . (16) ونتيجة هذا ، فان الادب القديم كان . ملوكيا» يتحدث «عن القصور والخمور والمغنيات ... والفروسية الحربية ، أما الشعب فلا وجود له» (17) فيه . وعلى ذلك ، فلا عجب أن نجد المتنبي الذي كان موضوع شعره سيف الدولة لا يبلغ مرتبة المعرى الذي كان «البشر ، الانسانية ، الشرف ، الحرية ، مكافحة الظلم ، الاحساس الذكي نحو الشعب موضوع أدبه» . (18) وبنفس المقياس يفضل الكاتب مسرحيات «برنارد شو» على مسرحيات «شكسبير» ، حيث كان هذا الاخير «شاعرا ملوكيا ، جميع أبطاله ملوك ولوردات ، أو ما يشبه ذلك (فضلا عن أنه) كان يحتقر الشعب ويصفه بأنه رعاع وغوغاء .

(16) الادب للشعب ـ ص : 6

(17) المصدر نفسه : ص : 38

(18) الأدب للشعب ـ سلامة موسلا ـ مكتبة الانجلو المصرية عام 1956 ص : 161

أما برنارد شو فقد كان أديبا شعبيا ديمقراطيا ... وجميع أبطاله ، تقريبا ، من أبناء الشعب أو زعماء الشعب » (19) ومما لا ريب فيه أن أثر موقف « تولستوي » من « شكسبير » بين في موقف « سلامة موسى » من هذا الشاعر .

ولعل شدة ولوع الكاتب بالدعوة لاجتماعية الأدب ، هي التي فرضت عليه هذا المفهوم الخاطىء الذي لا يقوم البناء الفني للعمل الادبي بقدر ما يقوم المضمون الاجتماعي له .

وكانت أهم قضية توصل اليها الكاتب ، بعد اتهامه الأدب العربي بعدم اجتماعيته ونأيه عن الشعب ، هي طبيعة اللغة التي يتعامل بها « الأدب الشعبي » . وبغض النظر عن تصريحه « بأن الأدب العامي اذا كتب باخلاص فانه يرتفع عن الادب الفصيح البليغ اذا كتب للملوك والأمراء » وبتفضيله « بيرم التونسي » لازجاله العامية على « أحمد شوقي » و « على الجارم » لاشعارهما الملوكية (20) ، فانه يعود وينفي أن تكون اللغة العامية هي المقصودة من عبارة « لغة الشعب » وانما هي « لغة ديمقراطية ، ليست بالعامية (...) لأن العامية لا تكفي للتعبير ، ولكن (هي لغة) ميسرة تشفى على العامية يستطيع جمهور الشعب أن يفهمها » . (21) وهكذا فان نوع اللغة الشعبية التي يريدها « سلامة موسى » يظل مبهما ، وان كان المهم عنده - على ما يبدو من دعوته - أن يكون مضمون الأدب شعبيا ، بلغه مبسطة أقرب ما تكون من لغة « ألف ليلة وليلة » (22) حتى تكتمل « الديمقراطية في الأدب » لتساير « الديمقراطية في الحكم » . (23)

2 - المعيار الماركسي :

والدعوة الى « أدب الاصلاح الاجتماعي » هي القضية الثانية التي تستشف

---

(19) سلامة موسى - برنارد شو - مؤسسة الخانجي بمصر 1957 - ص : 95 ، 96

(20) الادب للشعب : ص : 10

(21) المصدر نفسه : ص : 34

(22) المصدر نفسه : ص 6

(23) دراسات سيكولوجية - سلامة موسى - مطابع دار الكاتب العربي بمصر 1962 - ص : 49

من دعوة «سلامة موسى» لاجتماعية الادب ، غير أن المعيار القائم على هذه الدعوة لم يتجل الا بعد ما تشبع الكاتب بالنظريات الاشتراكية المستخلصة من الفلسفات الماركسية والفابية (24)

وقد اتخذ الكاتب مصطلح «زراعي» رمز العقلية القديمة الجامدة المتحجرة كمقابل لمصطلح «صناعي» رمز التقدم والنمو المطرد . وبداهة ، فان الأدباء العرب لم يعرفوا بعد الكلمات الصناعية ، حيث أنهم لم ينتهوا من ترجمة حياة «معاوية بن أبى سفيان» في الوقت الذي كان يجب أن يدرسوا «هنرى فورد» عبرة الصناعة في العصر الحديث . (25) وينم عن هذا ، أن الكاتب يخلط أحيانا كثيرة بين الأدب والتاريخ الأدبي أو المجالات العلمية الأخرى ، ومن ثم فهولا يقصد الادباء بقدر ما يقصد ـ بحديثه ـ المفكرين والدارسين في مجالات تنأى عن دائرة الأدب ونقده . فليس من وظيفة الأديب أو الناقد ، التاريخ العلمى للحركة الصناعية وغيرها ، فقد يقصيه هذا عن مهمته كأديب أو ناقد .

ولم يكتف الكاتب بذلك ، وانما اتهم بالرجعية كل الأدباء ، الذين لم يهتموا بالحركة الصناعية ، على اعتبار أنهم لم يسايروا عصر العلم ، وفضلوا الاستمساك بكل ما هو قديم . (26) هؤلاء الكتاب الرجعيون ، تشاؤميون سلبيون «يحرصون على بقاء القديم القائم» وأدبهم يخلو من النظرة التفاؤلية الايجابية ، ويتجلى هذا مثلا في شخصيات مسرحية «أهل الكهف» حيث «فضلوا الاعتكاف والانزواء ثم الموت» ، ومغزى هذا ، أن «توفيق الحكيم» قد آثر الموت على الحياة . هذا الأدب المتشائم السلبي اذن ، «هو أدب الجمود والتقاليد ، وكراهة التغيير ، وكراهة المرأة ، والخوف من المستقبل ، وهو الأدب الذي يجد المبررات للاستعمار وللتفاوت بين الطبقات» أما الأدب المتفائل الأيجابي فهو الأدب «الاشتراكي ... أدب التغيير والتطور ، والايمان بالمستقبل ، ومكافحة الفقر والجهل والمرض ،

---

(24) مجلة الكاتب ـ عدد 37 ـ ابريل 1964 ، أنظر أيضا كتيبه «ما هي الاشتراكية» سلامة موسى ـ مطبعة التقدم ط 2 ـ 1962

(25) البلاغة العصرية واللغة العربية ـ سلامة موسى ـ مطبعة سلامة موسى للنشر والتوزيع القاهرة ـ ط 4 1964، ص : 8

(26) الادب الانجليزي الحديث : ص : 22

ومكافحة الاستعمار والاستبداد» . (27) فليست مهمة الادب ـ اذن ـ أن يتروي بعيدا عن الشعب وانما عليه أن يناضل كالجندي في ساحة القتال ، ويكافح من أجل «الكناسين والعمال ... وكل من لا يعيش سدى ولا يكتسب قوته بالباطل» (28).

من خلال تلك الاحكام التي اعتمد عليها الكاتب في دعوته لاجتماعية الادب ، اتضح دور المعيار الماركسي عند «سلامة موسى» في تقويم الأعمال الادبية .

3 ـ المعيار الاخلاقي :

ان النظرة الاخلاقية في الفن والادب ـ كما رأينا ـ يرجع عهدها الى عصور غابرة ، ولا تزال النظرية التي تسخر الفن أو الادب لخدمة الاخلاق سائدة بين عدد من النقاد المعاصرين ، مع العلم أن النقد العربي «قد أكد الفصل بين المعيار الاخلاقي والديني وبين المعيار الفني» . (29) أما في عصرنا الحديث ، فان «سلامة موسى» حاول أن يجعل من وظيفة الأديب نفس الوظيفة التي كان قام بها الكاهن أو الامام ، فالاديب الحق «يربى الضمائر ويوجه الاخلاق» بل هو يطالب الاديب المعاصر بما كان يطالب به الكاهن أو الامام في العصور الماضية . (30) والادب ـ عنده ـ ليس أدبا اذا لم تتوفر فيه ميزة الارشاد والوعظ . أو هو ما يخدم ـ على حد تعبيره ـ «الشرف والانسانية» (31) ولعل هذا ما جعله يقصى أشعار أبى نواس عن الادب . يقول متسائلا «فهل يمكن أن نقول ان اشعار أبي نواس تخدم الصحة الاجتماعية ؟ لا ، انما هي تخدم المرض الاجتماعي وتحبب الفسق ، والفحش الى الناس» . وعلى هذا فان «أدبه هو أدب العاهة الجنسية ، أدب الفحش الذي يشمئز منه الرجل العالم النظيف» . (32)

---

(27) الأدب للشعب : ص : 129 ـ 135

(28) الأدب للشعب : ص : 58

(29) د . رجاء عيد ـ فلسفة الالتزام في النقد ـ ص : 106

(30) سلامة موسى ـ الأدب للشعب : ص : 10

(31) المصدر نفسه : ص : 91

(32) المصدر السابق : ص : 86 ، 87

فالقيمة الاخلاقية للمضمون الاجتماعي هي المعيار الاساسي الذي يقوم به شعر أبي نواس ، أما الشكل الفني الذي يمتاز به معظم شعر أبي نواس ، فقد تجاهله الكاتب . ولذلك فأقل ما يقال عن هذا المقياس الاخلاقي أنه لا ينأى عن المعيار الاخلاقي عند النقاد الاجتماعيين الذين يرون أن الأدب الصحيح هو الذي يخدم المجتمع . واحتفاء الكاتب بهذا المقياس جعله - فيما يبدو - يلقب كل أديب - لم تأخذه مشاكل المجتمع وقضاياه ، فضلا عن تخليه التام عن الشعب ـ أديبا منحطا . ومن البديهي حينئذ ، أن يصنف «أبا نواس» ضمن من أسماهم بالادباء المنحطين الغربيين ؛ أمثال «والترباتر - اوسكار وايلد «وغيرهما ممن كانت «دعوتهم الى الجمال بلا اعتبار للاخلاق أو العرف الاجتماعي وتوخيهم اللذة حتى ولوكانت شاذة تخالف المألوف» . (33)

ومع ذلك فلقد يكون مجافيا للصواب والعدل أن نحكم على «سلامة موسى» بأنه أغفل شكل العلاقة التي تربط بين الادب والاخلاق . فقيمة الادب الساخر عظيمة ما دام - هذا الادب - يجعل القراء يمسون الحياة كما هي في حقيقتها ، ويعفيهم من الانحراف الذي تجلبه - عادة - المجانبة . (34)

ولكن الادب الصحيح - في نظري - ليست مهمته أن يشخص للناس ما تنطوي عليه مخادع الخليلين من أسرار أوما يجري بين العاشقين في خلوتهم .

4 ـ المعيار الوطني :

كانت بداية دعوة «سلامة موسى» الى تمصير الأدب ، والتخلي عن الأدب العربي القديم ، ومحاولة تطعيم اللغة العربية بمصطلحات غربية (35) ، فاتحة عهده بالاتجاه الاجتماعي في الدراسة الأدبية . واتسمت بداية هذه الدعوة بنزعة تعصبية ضد كل أدب لا يهتم بقضايا مصر الحاضرة .

---

(33) الادب الانجليزي الحديث : ص : 40

(34) الأدب للشعب : ص : 85 ـ 91

(35) انظر : البلاغة العصرية واللغة العربية - ص : 172 وكتابه «دراسات سيكولوجية» ص : 42 ـ 47

غير أن الدعوة لانسانية الادب قد رافقت مختلف أطوارتفكيره ، حيث «أن القومية ليست الا احدى مراحل التاريخ الانساني في طريقه المحتوم نحو العالمية» . (36) ومن ثم وجب - على الباحث - ألا يقف عند الدعوة القومية دون أن يراعي البعد الانساني الذي يرمي اليه الكاتب من وراء دعوته لقوميه الأدب ، يؤكد هذا ، قوله : «واني ... أود أن أسأل أدباء مصر : ما هي رسالتكم التي خدمتم بها الانسانية في الموضوع الذي عالجتموه في مؤلفاتكم ؟» . (37 كما أن المعيار القومي ظل - أيضا - كامنا في جميع مناقشات «سلامة موسى» الأدبية والفكرية . ومرد هذا - في نظري - يكمن في مهمة التوجيه الاجتماعي التي أنيط بها الكاتب في كل أعماله الادبية والفكرية .

5 - المعيار الانساني :

أما المعيار الخامس الذي تبناه «سلامة موسى» في دعوته لاجتماعية الأدب ، فيرتكز على ما يسميه «أدبا انسانيا» . ووظيفة الأدب الانساني عنده لاتخرج عن الاهتمام بمشكلات المجتمع الاقتصادية والاجتماعية . وهو ينظر الى الادب : «على انه معالجة الانسان في جملته» (38) وأنه يساهم في «ارتقاء الشعب نحو القيم الانسانية» . (39)

ولعل تشبث الكاتب برأي «جورج لوكاتش» الذي يرى أن غاية الأدب انسانية وليست جمالية (40) ، وحكمه على أن ما يخلد في العمل الادبي هو نزعته الانسانية فقط (41) قد يضع أمامنا السؤال التالي : ما موقف هذه النزعة الانسانية من التغيرات الاجتماعية المطردة ؟ .

---

(36) غالي شكري - سلامة موسى وأزمة الضمير العربي - مكتبه الخانجي بمصر ط (1 عام 1962 ص : 38

(37) الأدب للشعب - ص : 13

(38) المصدر نفسه : ص : 105

(39) برنارد شو : ص 5

(40) الادب للشعب : ص : 92 ، 102

(41) المصدر نفسه : ص : 11

يجيبنا الكاتب بأنه «قد توجد ظروف تدعو الاديب الى أن يحارب ملكا سافلا أو عقيدة فاسدة أو طبقة طاغية أو استعمارا ..... وقد تزول هذه الظروف التي كتب من أجلها فتزول قيمة ما كتب وألف لأن الغاية قد تحققت ، ولكن تبقى بعد كل هذا النزعة الانسانية في الاديب ، لأن حرفة الأديب وعنوانه وهدفه وموضوعه أنه انساني» (42) ويبدو من هذا أن غاية الادب الانسانية التي يهدف اليها الكاتب لا تكمن في العمل الأدبي نفسه ، وانما توجد في شخصية الأديب ذاته ، أي أن الأثر الأدبي لا يخلد لاحتوائه على نزعة انسانية ، وانما تخلد سمعة الاديب على أساس أنه قد أدى خدمة انسانية تحققت غايتها الانسانية في حينها ، وظل أثرها محفوظا للتاريخ . وقد يكون هذا هو سبب اشادته بالكاتب «ويلز» على الرغم من اعترافه بأن مؤلفات «ويلز» لم تدم الا فترة قصيرة ، ثم اندثرت ولكن اندثارها ـ فيما يرى ـ دليل على نجاحها . (43) غير أن الواقع يثبت لنا أن خلود العمل الادبي أو الفني يتعلق بمدى ما يمكنه من مسايرة التطورات الاجتماعية ، وبما يشعه لكل جيل من دلالات جديدة . فخلود الروائع الفنية اليونانية ـ مثلا ـ يكمن في كثرة ما توحيه للدارسين والنقاد من معان لا تختص بجيل معين أو أو بمجتمع ما .

6 ـ أدب الأعتراف : السيرة الذاتية

الاهتمام بسيرة حياة الأديب أو الفنان وتجاربه في الحياة الاجتماعية ، مجال آخر من مجالات النظرية الاجتماعية عند «سلامة موسى» . وبالرغم من أن ظاهر هذا المجال يضعه بعيدا عن الدعوة الاجتماعية الأدب ، فان الكاتب لم يخف عنه هذه المزاوجة التي تجمع بين النظرية «البيفونية» (الاسلوب هو الكاتب نفسه) ، وبين النظرة الاجتماعية التي ترى أن الاسلوب هو الطبقة الاجتماعية

Le style et la classe

---

(42) المصدر نفسه : ص 12 ، 13

(43) الادب الانجليزي الحديث : ص : 80 ، 81

(44) Leon Trotsky, Litterature et Révolution p. 238.

يقول «سلامة موسى» : «الاسلوب هو خاصة اجتماعية في الأكثر ، وهو خاصة شخصية في الاقل ، ولكن هذا الاقل هو الذي يميز بين كاتب وآخر» (45) وقد يشتم من هذا أنه لا يشترط فكرة «علاقة الاسلوب بصاحبه» الا كوسيلة لغاية أسمى هي بعد اهتمام الاديب بتصوير القضايا الاجتماعية الكبرى من خلال عرض تجاربه الخاصة . ولذا فالمعيار الذي يزن به هذا النوع من الأدب أو ذلك لا يعتمد على الخاصة الأولى (تصوير الاديب لتجاربه) ، بقدر ما يرتكز على الاصلاح الاجتماعي الذي يهدف اليه الاديب ، ولذلك فالاسلوب العظيم عند الكاتب لا يتحقق الا اذا كان له هدف عظيم يستولى على أفكاره ، ثم ان قيمة العمل الأدبي لا تقاس بفنية الأسلوب بقدر ما تقاس بأبعاد الموضوعات العظيمة التي يعالجها الأديب ، وطبيعي اذن أن يرتفع أديب من الدرجة المتوسطة الى مرتبة الادباء الكبار ، اذا التزم بقضايا اصلاحية تساهم في تقويم المجتمع . (46)

وقد جره هذا المقياس - أيضا - الى عدم اقتصاره على الانواع الادبية المألوفة حيث تجاوزها - شأن جرين لو - الى كل ما يمت بأدنى صلة الى الأدب ، ولذلك فلا عجب أن يفضل سيرة حياة بعض الكتاب على أعمالهم الأدبية الأخرى : لأن أعظم ما يؤلفه الاديب في رأيه «هو حياته ، كيف عاش ؟ كيف ارتزق ؟ ما هي الاحزاب السياسية التي انضم اليها ؟ ما هي الثقافة التي أثث بها ذهنه ؟ ما هي علاقته بمجتمعه ؟ هل سعى لخيره أم لضرره ؟ بل ما هو كفاحه في هذه الحياة؟» (47)

من هذا يتجلى التركيز الذي يوليه الكاتب لقيمة طرق كفاح الأديب في الحياة ، فأهم ما يقدمه الاديب لقرائه ، تصويره - بكل صدق - كل المصاعب والعراقيل التي اقتحمها في صعوده الى مجده . ولا تكتمل فعالية هذا الا اذا لم يخف الاديب أى شيء من أطوار حياته ، شأن اعترافات «جان جاك روسو» ومجلدات «جوركي» (طفولتي - في العالم - جامعاتي) ، وحياة «نهرو» أو «غاندي» ... وغيرها من

---

(45) الادب للشعب : ص : 169

(46) المصدر نفسه : ص : 21

(47) المصدر نفسه : ص : 111

المؤلفات الأدبية وغير الأدبية (48) التي تكاد تشترك جميعها في الاعتراف الصادق والطابع الثوري عند أصحابها .

هذا الاهتمام بسيرة حياة كبار المفكرين والفنانين والأدباء والعلماء ... جعله لا يفرق بين الفائدة التي يجنيها القراء من كتب السيرة وبين الفائدة والمتعة الجمالية اللتين لا توجدان الا في عمل أدبي أو فني كامل (لا يشترط فيه أن يتضمن حقائق علمية أو اعترافات صادقة أو تصويرا فتوغرافيا للواقع ...) .

كما أدى به الاهتمام بأدب الاعتراف الى متاهات شتى أهمها أنه لم يفرق بين العمل الأدبي وبين تاريخ الأدب أو الاعمال العلمية الأخرى .

7 ـ أدب الأفكار :

ان الدعوة الى أدب الافكار ، لم تنل من «سلامة موسى» ما نالته بقية الدعوات الأخرى ، ومرد هذا ـ فيما نرى ـ يكمن في طبيعة هذه الدعوة نفسها ، فأدب الفكر أقرب الى النظرة الفلسفية أو النزعة المثالية منه الى الحياة الواقعية ، ولكن هذه الخاصة لم تصرفه عن ربطه ـ كعادته ـ بالدعوة الاجتماعية . فالأدب الرفيع عنده هو أدب الافكار ، ولكن الافكار التي تثير الثورات وتحرك العقول وتغير المجتمعات . (49)

وكما خلا الأدب العربي ـ في نظر الكاتب ـ من جل القضايا السالفة الذكر فانه يخلو أيضا من أدب الأفكار ، وهو في امس الحاجة الى معاجم للافكار حتى يمكنه أن يؤدى وظيفته الاجتماعية . (50) .

تلك كانت أهم القضايا التي أثارها «سلامة موسى» في دعوته الاجتماعية الأدب . غير أن هذه الدعوة لم تخل من بعض العيوب . ومن أبرز ما يؤاخذ الكاتب عليه : المبالغة والتعميم ، بل التطرف والتعسف الشديد في الاحكام ، يشهد بهذا محاكمته بفردانية الأدب العربي القديم ، ونصيب كبير من الأدب العربي الحديث .

---

(48) المصدر نفسه : ص 178 ـ 188 (وللكاتب أيضا كتاب «تربية سلامة موسى» وهو من نوع كتب الاعترافات) .

(49) برنارد شو ـ سلامة موسى ـ ص : 114

(50) المصدر نفسه : ص : 114

والخطأ هنا ، يكمن في اعتقاده بأن المضمون الاجتماعي للعمل الأدبي هو المقياس الوحيد الذي يعد به الأدب «شعبيا» أو «قوميا» ، أو «انسانيا» . وبالتالي فهو لا يختص بفرد معين أو بطبقة خاصة وانما بمجتمع كامل أو أمم برمتها .

ولم يراع الكاتب ـ أيضا ـ تحديد وظيفة الأدب التي ينشدها من الأدباء . فقد طالب الاديب بنفس ما يطالب به الامام أو الكاهن بل العالم الطبيعي أو الفيلسوف . وبالتالي فانه لم يتمكن من تحديد الانواع الادبية التي تخضع لآرائه الاجتماعية ، اذ يستشف من أحاديثه أن الادب لا يقتصر على الاجناس الادبية المعروفة ، وانما يتعداها الى كل ما يفيد المجتمع ويساهم في نهضته سواء أكانت مقالات علمية أم فلسفية أم دينية أم اجتماعية أم سياسية .

على أن مثل هذا الناقد الموجه أو الناقد الداعي الذي يتخذ موقف المربي أو المصلح أو المشرع ... فيوحي الى الأديب أن أفعل هذا وابتعد عن ذاك ، ويحدد له الموضوعات ويحكم ـ قياسا على ذلك ـ على بعض الأثر بأنه أدبي وعلى آخر بأنه غير أدبي ان مثل هذا الناقد ـ في رأيي ـ يبعد عن مجال العمل النقدي بقدر ما يبعد المصلح الاجتماعي او المرشد الديني أو الداعي السياسي ... عن الفنان الموهوب المبدع . وهكذا يكون «سلامة موسى» قد تعدى حدود النقد باسم النقد .

ومما تجدر ملاحظته ـ أيضا ـ في آراء هذا الكاتب أنه لم يتعمق فكرة من الافكار التي نادى بها أو يدعم رأيا من آرائه الكثيرة بادلة علمية هادئة تخلو من السخط على الأدباء والنقاد ، فضلا عن أن معظم أفكاره ظلت لمحات خاطفة مبعثرة بين نظريات أدبية أو نقدية متباينة .

ولكن ، مهما قيل عن دعوة «سلامة موسى» ، فالفضل الأول يرجع اليه في تفجير قضية علاقة الأدب بالمجتمع ، والترويج لها في الوسط الادبي ، يشهد بذلك أثره ـ كما سنرى ـ في أصحاب المنهج الماركسي والمنهج الانساني .

الفصل الثاني

المنهج الماركسي

مر بنا تحديد معالم الاتجاه الاجتماعي في النقد المعاصر في مصر في أربع مناهج ، تختلف من حيث نظرة أصحابها الى العمل الأدبي ، ومواقفهم الايديولوجية

والمنهج الماركسي هو من أبرز المناهج المنتشرة في النقد المعاصر ، وان كانت معالمه لم تتضح في مصر ، الا بعد ثورة يوليو 1952 ، حين أخذت تيارات الثقافة الاشتراكية تتسرب اليها ، فظهرت النزعة اليسارية في دعوة مجموعة من النقاد ، من بينهم « محمد مفيد الشوباشي » و « عبد الرحمن الخميسي » و « محمود أمين العالم » و « عبد العظيم أنيس » و « محمد مندور » و « لويس عوض » و « غالي شكرى » وغيرهم ممن كلف بالدعوة الى ضرورة الاهتمام بمشاكل المجتمع . غير أن بعض هؤلاء النقاد قد تخلى عن الحماس المتطرف في الدعوة الى منهج اشتراكي يقوم على أركان ماركسية ، بينما غالى البعض الآخر في الأخذ بحذافير النظرية الماركسية .

وقد فضلنا الاقتصار على من ظل متمذهبا بما يطابق المبدأ الماركسي في النقد . ولعل أهم أولئك : « محمود أمين العالم » و « محمد مفيد الشوباشي » و « عبد الرحمن الخميسي » و « عبد المنعم تليمة » و « أحمد محمد عطية » .

وكان « محمد مفيد الشوباشي » من أوائل من اعتنق الماركسية ، وظهر تأثره بها حين عرض لأعمال النقاد الماركسيين الروس بالدراسة والتحليل والترجمة .

أما « محمود أمين العالم » فقد كان ماركسيا في كل كتاباته ، ولم تكد تخلو أية دراسة من دراساته النظرية أو التطبيقية من آثار الواقعية الاشتراكية . وتعد النظرية الماركسية عنده من أنضج النظريات وأعمقها في فهم الديمقراطية وتقييمها ، وهي -

على حد قوله ـ «النظرية الوحيدة التي تعترف بالأساس الاجتماعي الطبقي للديمقراطية وتحدد السبيل العلمي لتوفير أرقى مستوى من الديمقراطية للمجتمع البشرى» . (1)

وفي الستينات ، ظهر عند «عبد المنعم تليمة» و «أحمد محمد عطية» (من طليعة النقاد) النزعة اليسارية في أعمالهما النقدية .

على أن أهم ما يميز دراسات هؤلاء النقاد ، مساندة أعمالهم التطبيقية لتنظيراتهم ، وهذه سمة يخلو منها معظم النقد العربي المعاصر ، مما أدى ـ كما سنرى ـ الى تخلف الاعمال التطبيقية في النقد عن موكب المناهج النظرية .

والمسار اليسارى عند هؤلاء النقاد قد ظهر ـ أولا ـ في تنظيراتهم التي حاولوا من خلالها الدعوة الى خلق نقد اجتماعي في الأدب العربي . وقد تتلخص أهم القضايا التي أثاروها في هذين السؤالين : هل ألاديب حر في أن يلتزم بقضايا أو مشاكل مجتمعه ، وما هو نوع ذلك الالتزام ، وتلك الحرية ؟ ثم ما هو مفهوم الثقافة عندهم ، أى ما هي طبيعة العمل الادبي ووطيفته وقيمته عندهم ؟

يرى «عبد الرحمن الخميسى» أن حرية الأديب تكمن في انسجام مشاعره مع مشاعر مجتمعه حيث يعيش مشاكلهم ويصورها ، بل هي بمثابة السجن حيث تزدهر الالفة بينه وبين مجتمعه ، ويثمر التعاون ، وعندئذ يتمكن الأديب من خلال تلك الالفة وذلك التعاون أن يحقق حريته . (2)

فالمفهوم الاجتماعي للحرية هو المنطلق الذي ينطلق منه «عبد الرحمن الخميسى» في تعريف حرية الاديب . وشروط هذه الحرية لا تكتمل الا اذا اتسعت لتشمل «الحرية الاجتماعية» . ويؤكد «محمود العالم» نفس المفهوم الاجتماعي للحرية في جل كتاباته . فهو يرى أن حرية الاديب لا تكتمل شروطها الا في اطارالحرية الاجتماعية . (3)

---

(1) مجلة الهلال ـ عدد 6 ـ جوان 1965 ـ ص 71 .

(2) عبد الرحمن الخمسي ـ الفن الذي نريده ـ ط/الدار المصرية للتأليف 1961 ـ ص : 4

(3) أنظر : معارك فكرية ـ محمود أمين العالم ـ دار الهلال 1970 ، ص 393 وما بعدها .

واضح من هذا أن طبيعة الحرية لا تخرج عن محور المفهوم الماركسي لها . غير أن هذا المفهوم لا يعني أن يخضع الأدباء لشروط المجتمع ومتطلباته خضوعا سلبيا . وقد أشار الى هذا «محمود العالم» مؤكد أننا عندما نطالب الادباء بالالتزام بقضايا المجتمع ومشكلاته ، فلسنا ندعوهم «الى قسر أو افتعال ، ولسنا نحجز على حريتهم في التعبير ، ولسنا نطالبهم بأثقال ضمائرهم بغير ما تنفعل به ، ولسنا نقول لهم اجعلوا من أدبكم وفنكم شعارات ثورية ، أو حلولا اجتماعية أو تقارير ساسية ، ذلك أن الالتزام في الادب والفن ليس نقيضا للحرية ولا يمكن أن يتم على حساب الأدب والفن» . (4) ولذلك فان الحرية هي شرط الالتزام ، ولا التزام بغير حرية ، وليس ملتزما من كان التزامه نابعا عن قسر أو نفاق اجتماعي ، فالالتزام في الأدب والفن وعي واقتناع واختيار حر ، وذلك حتى لا يتحول «عمل الاديب الى نوع من الخطب أو المنشورات السياسية أو الاعمال الفجة المباشرة وأسلوب التقارير الجافة» . (5) وبخاصة في الظروف العادية حيث يجب أن ينتج الفنانون والأدباء ما يحلو لهم لأننا - فيما يرى جورج لوكاتش - «لو أجبرنا الفن على اتباع مسالك نحددها له مسبقا وطبقا لتصورات نظرية مجردة ، لما حصلنا الا على تقارير ستالينية ...» . (6)

أدى موقف هؤلاء النقاد من حرية الاديب والتزامه الى تحديد موقفهم من قضية «الفن للفن» . وعلى الرغم من أنهم لم ينأوا عما اعترف به أغلب النقاد الماركسيين من أن حتى «ما يسمى بالادب الخالص هو بدوره انعكاس معين للطبقة التي تعلنه» . (7) فان بعضهم وقف موقف «بليخانوف» من مذهب «الفن للفن» يرى عبد الرحمن الخميسي» أن دعوة الفن للفن تنادي بتسخير الفن في تخذير الانسان عن حماية الحياة من العمل من أجل تطويرها الى الاحسن وأنها تقوم

---

(4) محمود أمين العالم - الثقافة والثورة - دار الآداب بيروت ط/الأولى 1970 - ص 54 .

(5) أحمد محمد عطية - الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث - دار العودة بيروت ط/الأولى 1974 - ص 19 .

(6) أمير أسكندر - حوار مع اليسار الأوروبي المعاصر - كتاب الهلال عدد 232 جوان 1970 - ص 238 .

(7) الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن - ترجمة محمد مستجير مصطفى - ص 53 .

بتوظيف الفن في امتصاص تفاؤل الانسان ونسف اعتماده على الواقع والالقاء به في دوامات الخيال وتعطيل ارادته عن الأزدهار . (8) ويعتقد «عبد المنعم تليمة» أن نظرية الفن للفن هي التي رفعت الاديب الى برجه العاجي - بعيدا عن المجتمع - «وحولت الحرية الى قيمة عليا مجردة وصورت الاديب كرجل عاجز عن تغيير مجتمعه» (9) .

واذا كانت نظرة هؤلاء النقاد قد اقتصرت على اقصاء الفن الخالص عن دائرة الفن الاجتماعي فان «محمود العالم» - منطلقا من الفلسفة التي تعد «عملية الخلق في الفن نفسها مقابل الطبيعة هي نفسها عملية التزام الاديب أو الفنان بموقف ما» (10) - يرى أنه لا معنى في الحكم أو عدم الحكم بالالتزام في الأدب «اذ ليس هناك أدب أو فن ملتزم وأدب أو فن غير ملتزم . وليس هناك أدب أو فن هادف وأدب أو فن غير هادف . فكل أدب وكل فن يتضمن رأيا وحكما وموقفا سواء كان رمزيا أو رومانطيقيا ، أو انطباعيا أو وحشيا أو مستقبليا أو سرياليا أو واقعيا ... وسواء أراد الفنان أو الاديب ذلك أم لم يرد ، سواء أكان واعيا أم غير واع» . (11)

وبداهة فان هذا الموقف جعل «محمود العالم» يرفض موقف «سارتر» من الفن والادب لان التفرقة التي أقامها هذا الاخير بين أدب ملتزم وآخر غير ملتزم تفرقه غير صحيحة ولأنه «لا فن ولا أدب بغير رسالة» (12) ، ولأن كل فن أو أدب يحتوي على مضمون محدد له دلالة اجتماعية ، ولكن الاختلاف في الأدب والفن «ليس بين التزام أو عدم التزام ، وانما هو اختلاف في المضمون الاجتماعي ، اختلاف في الدلالة الطبقية لكل أدب ولكل فن» . (13) ويبدو واضحا مدى

---

(8) عبد الرحمن الخميسي ـ الفن الذي نريده ـ ص : 5 ، 6 .

(9) أحمد محمد عطية ـ الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث ـ ص : 11 .

(10) Alexandre Beaujour Litterature et Engagement serie, classique hachette N° 16 ed. 1975 p. 9.

(11) محمود أمين العالم ـ الثقافة والثورة ـ ص 46 ، 47 .

(12) المصدر نفسه : ص 54 .

(13) محمود أمين العالم ـ معارك فكرية ـ ص 237 .

ارتباط رأي الناقد بتصريح «جورج لوكاتش» حين تصدى للوجود يبن مبينا أن الأنسان لا يختار أبدا واقعه ، فهو يتخذ موقفا ما من الواقع الموجود على الرغم منه ، يوافق أو يثور ... نعم أولا ... هذا هو الاختيار الوحيد المتاح له . (14)

ذلك كان ـ بشكل موجز ـ موقف هؤلاء النقاد من مشكلة الحرية والالتزام في الادب . وقد تجلت نزعتهم الماركسية في المفهومين اللذين قدموهما لقضية حرية الاديب ونوع التزامه .

وثاني قضية تميز بها هؤلاء النقاد في دراساتهم النظرية : المفهوم الماركسي للثقافة الذي ينطلق من نظرية خضوع البناء الثقافي (البنية المثالية) للبناء الاقتصادي (البنية المادية) . يرى عبد المنعم تليمة أن البناء الثقافي في أي مجتمع هو انعكاس للاساس الاقتصادي فيه ، وأن ثقافة مجتمع ما ، هي تعبير عن علاقات الانتاج السائد فيه وصياغة للحقائق الاساسية في واقعه المادي . (15) ويؤكد ، محمود أمين العالم ، نفس المعنى ، فيرى أن الثقافة هي «البناء العلوى للمجتمع الذي يتألف من الدين والفلسفة والفن والأدب والتشريع والقيم العامة السائدة في المجتمع . وهي تعد جميعا انعكاسا للبناء الاقتصادي لهذا المجتمع ولعلاقات الانتاج السائدة فيه» . (16)

والاساس الذي ترتكز عليه الثقافة ليس شيئا جامدا أو عقيدة محددة ـ على حد رأي «ت . س . اليوت» ـ وانما هو «عملية لها عناصرها المتفاعلة ، واتجاهها المتطور» . (17)

على أن خضوع البناء الثقافي للعامل الاقتصادي ليس خضوعا آليا لأنه «اذا كان الاقتصاد يخلق العامل الحاسم في نهاية الأمر ، فليس معنى هذا أن البنيان العلوى .. يلعب دورا سلبيا . فهو ليس مجرد انعكاس لتطور الانتاج والخيرات

---

(14) أمير أسكندر ـ حوار مع اليسار الأوروبي المعاصر ـ ص 237 .

(15) عبد المنعم تليمة ـ مقدمة في نظرية الأدب ـ دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة 1973 ـ ص 4 .

(16) الهلال الماسي ـ عدد خاص 1967 ـ ص 335 .

(17) محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس ـ في الثقافة المصرية ـ دار الفكر الجديد ط / الأولى 1955 ص 19 .

المادية ، ولكنه يعود فيؤثر على الحياة الاجتماعية سواء من ناحية دعم أسسها ، أو من ناحية زعزعتها» . (18) وتبرز مساندة محمود العالم ، لهذا الرأي حين يرى أن الثقافة ليست تعبيرا أو انعكاسا آليا مباشرا ، كانعكاس صورة الشيء في المرآة . فتشكيل الثقافة يتضمن عامل الارادة الشخصية ، غير أن ذلك لا يتنافى مع كونها تعبيرا عن الواقع السائد . (19)

ولعبد المنعم تليمة ـ أيضا ـ آراء شتى يرددها حول عدم اعتبار مفعول الثقافة مفعولا سلبيا في مقابل مفعول العامل المادي ، لأن البناء الثقافي على الرغم من أنه انعكاس للبناء المادي في المجتمع ، فانه ليس انعكاسا آليا وليس تعبيرا سلبيا وأن العلاقة بين البناء الثقافي والبناء المادي علاقة تأثر وتأثير . أي أن للثقافة استقلالها النسبي عن البناء المادي وتأثيرها الايجابي عليه . (20)

في ضوء هذا ، يمكن تحديد مفهوم طبيعة الأدب عند هؤلاء النقاد في أنه تصوير ايجابي للواقع الاجتماعي .

أيضا ، فان هؤلاء النقاد اليساريين يرفضون أن يقارن الأدب أو الفن بالمرآة ، لأن الواقع يبدو في الأدب أو الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعية . فالادب لا يقتصر على تصوير معطيات الواقع الخارجية تصويرا «فوتوغرافيا» وانما يتخطاها الى ما يكمل صورة الواقع ، لأن الادب ، وان كان مصدره الواقع ، الا أنه يتجاوز الماثل في هذا الواقع الى اكمال ما يشوبه من نقص والى ما يرهص به من جديد . (21) فالأدب ، اذن ، ثمرة اختيار الاديب لعناصر من الواقع الاجتماعي ، وهو ليس اختيارا تعسفيا ولا عفويا ، انما هو اختيار يوجهه فكر الأديب وشعوره ، كما أنه اختيار محدود بحدود تجارب الاديب وخبراته .

والحق أن هذا المفهوم للادب كان من الاسباب الرئيسية التي جعلت النقد الماركسي لا يقصي العنصر الذاتي عن الاعمال الادبية الواقعية اقصاء كليا . وقد

(18) الأدب والفن في ضوء الواقعية ـ ترجمة مفيد الشوباشي ـ ص 55 .
(19) الهلال الماسي ـ عدد خاص ـ 1967 ص 335 .
(20) د/ عبد المنعم تليمة ـ مقدمة في نظرية الأدب ـ ص : 4 ، أنظر أيضا ص 113 .
(21) المصدر نفسه : ص 210 .

أقر « جورج لوكاتش » - ومن قبله جوركي - بأن العنصر الذاتي في الفن والادب شيء لا سبيل الى الخلاص منه ، ومثال ذلك أن « الشاعر الذي يكتب شعرا لامرأة فهو اما يحبها واما يكرهها ، ولكن اذا كان موقفه محايدا بازائها فهو لن يكتب شعرا على الاطلاق » . (22)

وقد عمل بهذه النظرية ، عبد المنعم تليمة ، حيث أصر على أن « عناصر الاصالة والذاتية والغنائية شروط لازمة في كل عمل فنى . لأن هذا العمل - الخاص - نتاج انسان له أشواقه ورؤاه ومواقفه وأحلامه ... » . (23) كما أكد هذا محمود العالم ، باشارته الى أن الفن « خليط معقد بين الذات الموضوع .. ذاتية الفنان وموضوعية أدواته وخبراته وملابسات حياته » . (24)

وهكذا نجد المنهج الماركسي في النقد المعاصر في مصر يحافظ على العنصر الذاتي في الاعمال الأدبية ، حيث أن الذاتية تمثل الركن الاساسي في تشييد العمل الأدبي أو الفني .

ومن الطبيعي أيضا ، أن يؤدي المفهوم الثقافي الذي يعتبر تطور العوامل الاجتماعية أساسا لتطور الفن والأدب الى أن تعدد المدارس وتطورها ينتج عن التغيرات الاجتماعية ، وذلك لأن المجتمع بأوضاعه المختلفة يفرض على الأدب - وأن كان ذلك بطريق غير مباشر - تيارا فنيا معينا يجرى مجراه ، ويعبر عن هذه الأوضاع والمظاهر . (25) ولما كان الأدب بمدارسه المختلفة بجارى التطور الاجتماعي في كل مراحله فان كل نوع أدبي - اذن - يكون محكوما في نشأته وتطوره بوضع اجتماعي محدد ، ومحكوما في طبيعته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع . (26) .

---

(22) أمير أسكندر ـ حوار مع اليسار الأوروبي المعاصر ـ ص : 238 .

(23) د/ عبد المنعم تليمة ـ مقدمة في نظرية الأدب ـ ص : 117 .

(24) محمود أمين العالم ـ الثقافة والثورة ـ ص : 45 .

(25) محمد كمال الدين علي يوسف ـ الأدب والمجتمع ـ الدار القومية للطبع ـ سلسلة (من الشرق والغرب) عدد 56 ـ ص 81 .

(26) د/ عبد المنعم تليمة ـ مقدمة في نظرية الأدب ـ ص 123 ، أنظر أيضا ص 158 .

فظهور الألوان الأدبية الجديدة ، رهين بظهور الطبقة النامية التي تجد في تلك الانواع تعبيرا عن وضعها الاجتماعي .

على أن كل هذا ، لا يعني أن العلاقة التي تجمع بين تطور الانواع الادبية الاجتماعية علاقة «ميكانيكية» لان التطور الثقافي نفسه ـ كما رأينا ـ لا يخضع خضوعا سلبيا لتطور الاسس المادية للمجتمع ، وبخاصة ، اذا علمنا أن الادب في بعض فترات ازدهاره لا يتناسب مع التقدم العام للمجتمع ، وأن قيادة الادب والفن قد وصلت الى أيدي الطبقة البورجوازية قبل أن تصل اليها السلطة السياسية .

(3)

ينطلق النقد الماركسي من بديهية ترى أن الادب أو الفن ، بدأ وجوده مرافقا للمجهود العضلي الذي يقوم به الانسان لكسب العيش . والانسان ـ فيما يرى. تروتسكي ـ لم يشرع في نظم الشعر الا بعد ما وضع بينه وبين الأرض أدوات الفلاحة ، وأنه لولا المنجل والمحراث .. لما كان هناك شاعر . (27) كما يعتقد صاحبا كتاب «دراسات ماركسية في الشعر والرواية» أن الكلمة الشعرية لم تظهر «الا في العمل الجماعي لدى الانسان البدائي» . (28)

وارتباط العمل الادبي بالعمل عند البدائيين ، أدى الى نتيجة تدعى أن جميع الناس كانوا ـ في البدء ـ شعراء . (29) ومغزى هذا أن الانسان في المجتمع البدائي لم يكن يستطيع تمييز الشعر من العمل أو اللهو أو السحر أو الشعائر الدينية . (30) كما يؤمن النقاد الماركسيون ـ أيضا ـ أن ظهور المجتمع الاشتراكي الخالي من الطبقية سيخول لكل الناس أن يصبحوا شعراء كما كانت الحال في البداية . (31)

---

(27) L. Trotsky, Litterature et révolution p. 287.

(28) دراسات ماركسية في الشعر والرواية ـ تأليف جورتومسون وفلادمير ـ ص 7 .

(29) المصدر نفسه : ص 11 .

(30) نظرية الأدب ـ برينيه ويليك وأستن وارن ـ ص : 119 .

(31) دراسات ماركسية في الشعر والرواية ، ص 8 .

وتبدو آثار هذه النظرية عند ، عبد المنعم تليمة ، حين يؤكد أن العمل هو مصدر الثقافة ومفسرها وأن الثقافة ترجع الى العمل كعملية اجتماعية . (32)

ويرى أيضا أن الجميل قد تطور من « النافع » وأن ارتباط « الجمال » « بالنافع » في العمل الادبي هو من شروط النقد البراجماتي الماركسي ، وبخاصة اذا كان «العمل هو الذي فجر في البشر حاجاتهم الجمالية ، وخلق معاناتهم ومشاعرهم ، وأرهف حواسهم ، ثم هو الذي ساعد على منح تلك الحاجات والمشاعر الجمالية أشكالا مبكرة للتعبير الفنى ، ظلت مرتبطة به وبغاياته النفعية الى أن تميز الفن - باعتباره أرقى صور العلاقة الجمالية بالواقع - عن العمل» . (33)

ويبدو من خلال هذا ، أن الجمال - على الرغم من ارتباطه بالعمل - يظل تابعا للوظيفة العملية للفن التي نشأ منها ولها . (34)

هذا الارتباط بين الادب والفن وبين العمل جعل النقاد الماركسيين يشترطون على العمل الادبي - لكي يكون صادقا جميلا - أن يهتم بقضايا العمل والعمال ، بل أن يكون العمل الأدبي أو الفني نفسه حصيلة انتاج العامل نفسه - شأن العامل البدائي الذي كان ينبع منه الشعر ، لا يختلقه أو يتكلفه - . يرى محمود العالم ان التعبير الادبي لن يتكامل : «بغير أن يصبح العمل والعمال موضوعا ومضمونا في أدبنا الجديد . (لأنه) لا يتوافر التعبير الصادق العميق عن مثل هذه (المضامين) الا لهؤلاء الذين يعانونها معاناة حية ، (و) لأدباء نابغين ينبثقون من قلب العمل والانتاج نفسه» . (35) فالصدق في العمل الادبي لا يتم الا اذا عاش الاديب واقعه وجرب أخطاره ، ثم صب تجاربه في عمله الادبي . ولهذا فالافضل أن يكون العمل الأدبي أو الفني من انتاج العامل أو الفلاح أو المقاتل نفسه . (36)

---

(32) د/ عبد المنعم تليمة - مقدمة في نظرية الأدب - ص : 5 .

(33) المصدر السابق : ص 10 .

(34) أنظر : الجمال في تفسيره الماركسي - ترجمة يوسف الحلاق ، وزارة الثقافة دمشق 1968 ، ص 172 وما بعدها .

(35) محمود أمين العالم - الثقافة والثورة - ص : 93 .

(36) أحمد محمد عطية - الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث - ص 215 .

يذكرنا هذا ، بما نادى به أحد النقاد من أن «الشعر لا يعتمد على الاحاسيس بقدر ما يعتمد على التجارب ، وأن من أجل نظم بيت واحد من الشعر يجب أن يرى مدنا شتى وأناسا وأشياء ...» (37)

والحق ، ان محمود العالم هو أكثر النقاد الماركسيين - في مصر - تشجيعا لأدب العمال (الادب البروليتارى) فقد ظل يطالب في جل كتاباته بضرورة تنمية المواهب الأدبية والفنية بين العمال وتشجيعهم على التعبير عن مشاكلهم ، أو استلهام حياتهم وتجاربهم . وتنمية الكفاءات والمواهب الأدبية والفنية بين صفوف العمال - في نظره - عملية بالغة الأهمية . فعن طريقها نصل الى مجتمع لا طبقي ينبع منه الفن والادب ، وتصبح المؤسسات العامة ، لا مجرد مجالات للانتاج فحسب ، بل مجالات للالهام الفني والابداع الأدبي . (38)

بقى أن نعرف أنه اذا كان هؤلاء النقاد يتهمون العمل الأدبي الذي ينتجه كتاب الطبقة البوزجوازية بأنه أدب ينأى عن الطبقة الشعبية ، فاننا من الممكن أن نوجه نفس التهمة الى الادب البروليتارى ، اذا اقتصرت مهمته على تصوير واقع العامل في معمله أو الفلاح في حقله أو الجندي في ميدان القتال .. دون أن يهتم بالواقع الاجتماعي العام . غير أن هؤلاء النقاد الماركسيين قد حذرونا من أن نقع في سوء فهم لما يقصد بأدب البروليتارية . يقول أحدهم : «فعندما نتحدث عن مكانة العمل والعمال في أدبنا فنحن لا ندعو الى قصر الأدب على تصوير المصانع ورسم الآلات والحديث عن العمال ، والعمال وحدهم . وانما نتحدث عن قيمة انسانية ينبغي أن تسود في أدبنا العربي المعاصر ، تعبيرا عن حياتنا الثورية الجديدة» 39

ولذلك فان الأدب البروليتارى لا يؤدي الى خلق ثقافة بروليتارية فحسب ، وانما يخلق ثقافة اجتماعية ترتكز على قاعدة مجتمع بدون طبقات . (40)

---

(37) Maurice Blanchot L'espace Litteraire Col. idées N° 155 éd. Gallimard 1973 P. 101.

(38) محمود أمين العالم ـ الثقافة والثورة ـ ص : 93 ، 94 .

(39) المصدر نفسه : ص 91 .

(40) L. Trotsky Litterature et Révolution p. 403.

ومن بين القضايا التي تعترض المنهج الماركسي في النقد : قضية « المضمون والشكل » . وقد اتضح لنا من خلال ما سبق أن هذا المنهج قد أولى رعايته للمضمون ولم يهتم بالشكل الا لماما . ولعل السر في هذا ـ فيما يرى عبد المنعم تليمة ـ يكمن في أن مضمون العمل الأدبي هو الذي يطلب شكله وبحدده (41) أي أن دور الشكل في تشييد العمل الفني أو الأدبي ـ بالنسبة للمضمون ـ هو دور ثانوي .

ولئن كان بعض دعاة المنهج الماركسي قد وسع البون بين المضمون والشكل في البناء الأدبي فان صاحبي كتاب « في الثقافة المصرية » لا يفصلان ـ بهذه الدرجة ـ بينهما ، وانما ينطلقان من موقع معتدل ، فالأدب الناجح هو الذي لا يمكن أن يتأرجح محتواه أو شكله عن الآخر ، لأن العلاقة بين المضمون والشكل لا تكون علاقة متآزرة متسقة الا في الأعمال الأدبية الناجحة ، أما الاعمال الأدبية الفاشلة فهي تلك التي يقوم بين مضمونها وصياغتها تخلخل وعدم اتساق . وفي ضوء هذا كان رفضهما لكل المدارس التي تعامل الشكل على حساب المضمون كالتكعيبية والشكلية والدادية أو المضمون على حساب الشكل كالسيريالية والمستقبلية . (42)

ولكن اصرارهما على الاهتمام بالشكل الى جانب المضمون في المجال النظري ، لم ينل ـ كما سنرى ـ حقه في تطبيقاتهما . وقد يعود ذلك الى شغفهما بالدعوة الى ضرورة البحث عن الوقائع الاجتماعية الحية أو النماذج الواقعية في المجتمع . وهما ينطلقان هنا من أن العثور على مضمون فني أعسر من محاولة صياغته في شكل فنى . ولا شك في أن وعي الاديب ببيئته من أهم الشروط التي يجب أن تتوفر لديه ، غير أن التوصل الى بناء عمل أدبي كامل هو ـ في نظرنا ـ أصعب منالا من العثور على المحتوى الاجتماعي ، لأن الشكل (القالب الفني) ليس مجرد اطار ترصف داخله الاحداث ... وقد فطن الى هذه الفكرة « محمد مفيد الشوباشي » فحاول أن يجمع بين المضمون والشكل ، ونفى أن يكون الشكل

---

(41) د/ عبد المنعم تليمة ـ مقدمة في نظرية الأدب ـ ص : 83 ، 84 .

(42) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ـ في الثقافة المصرية ـ ص : 50 .

مجرد مطية لنقل المعاني والافكار أو الاحداث دون أن يكون له أهمية في ذاته ، فالمعاني أو الاحداث الحية العميقة تترهل اذا لم يبرزها شكل يطاولها قوة وعمقا . (43)

وقد أدت دعوة الاهتمام بالمحتوى الاجتماعي عند النقاد الاجتماعيين الى اهمالهم الفروق بين اللغة الفصحى والعامية . يرى «أحمد عطية» أن لغة الادب عامية كانت أم فصحى ليست هي معيار جودته ، ولكن مدى تأثير العمل الادبي على القراء ، ومدى خدمته لهم . (44)

ويريد «عبد الرحمن الخميسي» التفرقة بين الادب الاجتماعي الذي يكتب للناس بلغة مبسطة وبين الادب الشعبي الذي يكتب بلغة عامية فيقول : «ويخلط الكثيرون .. بين الادب الذي ندعو اليه ، وهو الأدب الذي يكتبه الفنان لسواد الناس وبين الأدب الشعبي ، الأدب الأول هو المتطور المستفيد من أسمى ما جادت به قرائح ومواهب عباقرة الأدب والفن ، المستمسك بجمال الشكل وجدية المضمون المستهدف لجعل ذلك في خدمة السواد الاعظم من الناس . أما الأدب الشعبي . فهو تراث موروث عن الاجداد .. وقيمة هذا الادب هي قيمة تاريخية على الاغلب . (45)

واذاكان عبد الرحمن الخميسي قد طالب بأدب مبسط ، لكي تفهمه الدهماء ، ونفى أن يكون هذا الادب هو الأدب العامي او الشعبي الذي ليس له الا قيمة تاريخية ، فان «محمد الشوباشي» يرفض أن يتسفل بلغة الادب الى سطح اللغة العامية . يقول : «ولو فطن اولئك الدعاة (يقصد دعاة الأدب العامي) الى حقيقة دعوتهم لادركوا انها ليست الا دعوة العامية والابتذال» . (46)

وهكذا نصل الى أن المنهج الماركسي ساهم في اشعال الحرب عند طائفة من النقاد حول قضية المضمون والشكل ، بما جناه في حق شكل العمل الأدبي .

---

(43) محمد مفيد الشوباشي ـ رحلة الأدب العربي إلى أوروبا ـ دار المعارف ص 75 .
(44) أحمد محمد عطية ـ الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث ـ ص 254 .
(45) عبد الرحمن الخميسي ـ الفن الذي نريده ـ ص : 37 .
(46) مجلة الهلال ـ عدد 3 ـ مارس 1968 ـ ص : 23 .

(أ)

تلك خلاصة مركزة للأسس النظرية في دعوة أصحاب المنهج الماركسى في النقد المعاصر في مصر الى ربط الأدب بالمجتمع . وبقى أن نعرف هل حققوا في تطبيقاتهم ما دعوا اليه في تنظيرهم . وهذا ما سنحاول الاجابة عليه من خلال تتبع عينات من أعمالهم التطبيقية .

مربنا أن هؤلاء النقاد لم يقصوا أى نوع أدبي عن اهتمامهم ، وأنهم درسوا الاعمال الشعرية والنثرية على السواء .

وقد اهتم بدراسة الشعر هؤلاء جميعا ، حيث درس عبد المنعم تليمة الشعر في بحثه «الشعر السياسي في مصر من ثورة عرابي الى الحرب الأولى «على أساس أنه نبته اجتماعية تجمع بين تطور المضمون الوطني والتكامل الفني . (47) وانطلاقا من نفس هذا المبدأ درس محمود العالم ـ بصورة مجملة ـ تطور الشعر المصري في النصف الأول من هذا القرن ، وتوصل الى أن للشعر المصري ، ثلاثة تيارات لكل منها اسلوبه الخاص ومضمونه المميز :

ومن أبرز رواد التيار الأول ، «أحمدشوقي» و «حافظ ابراهيم» ، وعلى الرغم من أن معظم شعرهما اهتم بتصوير المشاعر القومية المصرية ، وساهم في رفع «لواء القضايا الكبرى والدفاع عنها» ، الا أن كل هذا ظل في حدود فلسفة طبقة «سراة البلاد وأعيانها» . (48) كما أن ارتباط أحمد شوقي وحافظ ابراهيم بالقضايا العامة في اطار الفلسفة الخاصة للطبقة الحاكمة هو مصدر ما في شعرهما من انعدام للتجربة الشخصية . وهذا خلافا ، للشاعرين (الكاشف والغاياتي) اللذين هما

---

(47) الشعر السياسي في مصر من ثورة عرابي إلى الحرب الأولى ـ بحث ماجستير جامعة القاهرة عام 1964 .

(48) في الثقافة المصرية ـ محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ـ ص : 109 .

من نفس تيار شوقي وحافظ ، الا أنهما يمثلان اتجاها وطنيا . (49) يختلف عن اتجاه حافظ وشوقي برغم اتفاقهم جميعا في الصياغة التقليدية للقضايا الوطنية العامة (50)

وأما التيار الثاني الذي تمثله «جماعة الديوان» فقد حاول التخلص من التعبير عن القضايا الوطنية العامة كما كان يفعل شعراء التيار الأول . ولكن اقتصاره على التجارب الذاتية وعدم ارتباطه بقضايا الشعب هو سبب احتفاظه بالنسيج التقليدي للصياغة . (51) وبذلك فان جماعة الديوان لم تغير من اتجاه التيار الأول سوى أنها اهتمت بالقضايا الخاصة الذاتية عوض القضايا العامة الوطنية .

وسايرت مدرسة «أبللو» نفس هذا الاتجاه ، اذ انعزل أصحابها عن الناس وتخلوا عن الايمان بقدرة الشعب . وكان من نتيجة هذا الانفصال أن ظهر «لناجى» ما وراء الغمام ، و «لمحمود طه» الملاح التائه ، و «لمحمد أبى الوفاء» انفاس محترقة و «للصيرفى» الالحان الضائعة ، و «لمحمود حسن اسماعيل» أين المفر . وكل هذه الدواوين تشير الى انفصال الشاعر عن مجتمعه (52) ، وانزوائه وراء ذاتيته .

وبالمثل فان حدود التعبير عند هؤلاء بقيت في اطار القيم الشكلية المعتادة . ومن هنا ، يلوح لنا أن محمود العالم لم يمض في خط مستقيم مع أدواته النقدية النظرية التي تعرفنا عليها في معماره الفنى ، وانما كان يستقطب أكثر جوانب

---

(49) ان الوطنية في الشعر في رأي الناقد هي أن يجهر الشاعر بما يوائم النظريات الاصلاحية كالنظريات الاشتراكية ، ولذلك وجدناه يفضل أمثال هذه الأبيات :

للاشتراكي العقبى اذا شملت — شتى الشعوب وجاراها المجارونا
فلا الكثيرون ملكا للأقلين — ولا الأقلون ملك للكثيرينا
ولا ترى واحدا ملأى خزائنه — بالمغنيات وآلافا يجوعونا

الشعر للكاشف ـ أنظر في الثقافة المصرية ـ ص : 112 .

(50) في الثقافة المصرية ـ محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ـ ص : 111 .

(51) المصدر السابق : ص 113 .

(52) المصدر نفسه : ص 119 .

الدلالة سلبية في أشعار هذا الجيل ليحاول النيل من أكثر الجوانب الفنية ايجابية عنده .

أما التيار الذي توفرت فيه شروط القبول عند هذا الناقد فيمثله معظم الشعر الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية ، وبالضبط ، أثر تكوين اللجنة الوطنية للطلبة والعمال سنة 1946 (وهي لجنة يسارية) . (53) وتميز شعر هذا التيار - فيما يرى محمود العالم - بخصائص شتى ، أبرزها :

1 - ارتباط الشاعر بالحياة الاجتماعية : ولعل أول ما يلفت نظر الباحث في حركة الشعر الحر عنايته بالحياة الاجتماعية (54) فضلا عن الرابطة المشركة بين شعرائه والمجتمع . (55) ويتجلى هذا ـ في نظر الناقد ـ في قصيدة « عبد الرحمن الشرقاوى » « رسالة أب الى الرئيس ترومان» وفي معظم شعر «كمال عبد الحليم» وفي مثل هذه الأبيات :

.. ثم تخطو بوعاء من خشب
وفتاة من رغيف
وبقايا من ادام (56)

ولعل رضا الناقد عن هذه الأبيات وأمثالها لا يكمن في القالب الفني الذي صيغت على منواله ، وانما يكمن في اهتمامها بمشكلة الجوع والفقر والظلم .

2 ـ أما الخاصة الثانية التي تميز بها شعر هذه المرحلة فهي : صياغته الجديدة . ويضرب كمثال لهذا بمقارنته بين قصيدتي شوقي وحافظ في واقعه « دنشواى» وبين قصيدة «شنق زهران» لصالح عبد الصبور ، فيرى أن الصياغة في قصيدة شوقي أو حافظ كانت تقريرية ، جامدة ، عاجزة عن مسايرة دلالتها الاجتماعية ، وهذا بخلاف الصياغة في قصيدة «شنق زهران» التي يتكامل فيها البناء الفني

---

(53) د/ محمود الربيعي ـ في نقد الشعر ـ دار المعارف بمصر ط / الثالثة 1975 ـ ص : 77 .

(54) د/ محمد زكي العشماوي ـ الأدب وقيم الحياة المعاصرة ـ ط / الثانية 1974 الهيئة العامة للكتاب فرع الأسكندرية ـ ص : 119 .

(55) غالي شكري ـ شعرنا الحديث إلى أين ؟ ـ دار المعارف بمصر 1968 ، ص : 120 .

(56) أنظر في الثقافة المصرية ـ ص : 128 .

والمضمون الاجتماعي . (57) أيضا ، فان تفضيل الناقد لقصدة «شنق زهران» على قصيدتي شوقي وحافظ لا ينم الا عن مدى التصوير الصادق الذي جاء في «شنق زهران» حيث بلور الشاعر فيها مشاكل المجتمع المصري ، بينما وقفت قصيدتا شوقي وحافظ عند التصوير العام للحادثة ، مما جعلهما أقرب الى الواقعية النقدية (البرجوازية) منها الى الواقعية الاشتراكية .

3 ـ وهناك ميزة أخرى اختص بها الشاعر الجديد نفسه ، تكمن في مصدر ما في شعره من حركة وحياة لاشتراكه في الكفاح مع مواطنيه ، ولعل قصيدة «صلاح بشرى» للشاعر كمال عبد الحليم ، هي خير نموذج ـ في نظر الناقد ـ لهذه الخاصة : ومنها قوله :

«سجنوه .. أمر ضوه
أعدموه .. في الليمان
ثم عادوا وجدوه
يحتوى كل مكان ..» . (58)

وهكذا فان الشاعر الحق هو الذي ينفذ الى روح عصره وآمال جمهوره ، لأن الشعر «تجربة اجتماعية تحكى حياة المجتمع ووجدان الشاعر في آن معا» (59)

غير أننا نجد عدة ثغرات في أحكام محمود العالم على أشعار أولئك الشعراء يتضح هذا ـ مثلا ـ في ولوعه بشعر الكاشف والغاياتي ، وتفضيله على شعر شوقي وحافظ . وسر هذا الاعجاب بشعرهما ، لا يكمن في المعمار الفني للشعر نفسه بقدر ما يكمن في دلالاته الاجتماعية وتمرد الشاعر على واقعه الاجتماعي . وبالمثل ، فان شعر جماعة ما بعد 1946 لم يأخذ من اعجاب محمود العالم ـ وزملائه ـ سوى مضمونه الاجتماعي وثورة ناظمية وتمردهم على واقعهم الاجتماعي .

---

(57) المصدر نفسه : ص 131 ـ 136 .
(58) المصدر السابق : ص 142 .
(59) عبد المنعم تليمة ـ الشعر السياسي في مصر من ثورة عرابي إلى الحرب الأولى ـ ص : 191 .

والجدير بالذكر أن تمرد الكاشف والغاياتي في المضمون دون الشكل ، لم يرض هذا الناقد ، مثل ما أرضاه شعر شعراء ما بعد الحرب العالمية الثانية الذين اهتموا بالشعر الحر الذي يعد ثورة في الشكل الى جانب موقف أصحابه من الوضع الاجتماعي .

(ب)

واذا كان قد اجتاب الدراسة الأولى عند العالم التطرف والمبالغة بل التناقض أحيانا كثيرة ، نتيجة تحمسه الشديد للمنهج الماركسي ، وسيطرة الدعوة الاجتماعية عليه ، فان معظم دراساته المتأخرة قد اتسمت بروح موضوعية . وتتجلى هذه الموضوعية - بصورة خاصة - في كتاب درس فيه المعمار الفني للرواية عند « نجيب محفوظ » ، حيث انطلق فيه من ضروة تآزر المضمون والشكل في العمل الأدبي الذي ينشد العظمة والخلود . (60) ولكن هذه الفروض النظرية التي يتصدر بها الناقد دراسته ، لا نكاد نجد لها - كسابقتها - التنفيذ والمراعاة في التطبيق . ولتوضيح هذا نتتبع - على سبيل المثال - دراسته للثلاثية التي قد نصل من دراسته لها الى اى مدى يتفق المنهج النظري عنده مع أعماله التطبيقية .

والحق ان تناقض محمود العالم قد اتضح حين ادعى أن سر عظمة الثلاثية لا يوجد الا في مضمونها الذي « هو أشد ما يكون وضوحا ووعيا وايجابية وتقدما وتعبيرا عن كليات الحياة وحركتها الشاملة » . (61)

الى جانب هذا الحكم القائم على المضمون الاجتماعي للثلاثية فان تحليله لها ، لا يكاد يخرج عن المنظور الماركسي . فهو يركز على توضيح موازاة التطور الذي تمر به العائلة في الثلاثية لتطور الوضع الاجتماعي والسياسي في مصر . ومرد هذا الى أن التطور لا يتوقف في شكل المصاحبة أو التوازى وانما في تفاعل العائلة في

---

(60) أنظر إلى قوله ـ مثلا ـ «ان الصورة أو الشكل أو الصياغة في الأعمال الأدبية والفنية تكاد تكون جوهر ما يكون به الأدب أدبا والفن فنا» ـ تأملات في عالم نجيب محفوظ ـ محمود أمين العالم ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1970 ـ ص : 15 .

(61) المصدر نفسه : ص 57 .

تطورها مع الوضع الاجتماعي والسياسي في مصر ، لأن تحرر الأبناء من سيطرة الآباء - في الثلاثية - لا يتوازى مع تحرر مصر من سيطرة الانجليز وانما تحرر الأبناء ثمرة لتحرر مصر ، وتحرر مصر ثمرة لتحرر الأبناء ، ذلك ، فضلا عن الصراعات التي اتسمت بها احداث الثلاثية ، كصراع الماضي مع الحاضر ، وصراع المثالية مع المادية ، وصراع الفرد مع الأسرة ، وصراع الأسرة مع المجتمع ، وصراع المجتمع مع السلطة ، وصراع الشعب كله مع الاستعمار . (62)

ولعل توفر بناء الثلاثية على هذه الصراعات المتباينة ، كان أساس واقعيتها عند الناقد ، وان كانت لا تخلو من ملامح الطبيعية والواقعية النقدية . (63)

على أن أهم ما تميزت به واقعية الثلاثية ، أنها لم تغلب على كل شخصياتها النزعة التشاؤمية واليأس ، وانما كان في نهاية كل جزء ، موت وميلاد ، مأتم وفرح ، مما جعل الحياة تواصل دائما طريقها . فقد كان في نهاية الجزء الأول - على الرغم من موت «فهمي» وضعف قلب «نعيمة» - طيف الامل البادي في شدو «كمال» للمستقبل . ويخلص الجزء الثاني من الثلاثية بمأساة «عائشة» (موت زوجها وأبنائها) . ويموت «سعد» ولكن في نفس الوقت تلد «زنوبة العودة» ابنا من «ياسين» . (64)

وهكذا فان النظرة التفاؤلية ظلت تغمر شخصيات الثلاثية ، بحيث أن موت شخصية ما لا ينتهي الا بميلاد شخصية أخرى ، تتابع الحياة والعمل .

ومن هذا نصل الى أن دراسة محمود العالم للثلاثية - والأعمال الأخرى في هذا الكتاب - تقتصر على ايضاح الدلالات الاجتماعية الكامنة فيها ، ومدى تلاحم هذه الدلالات مع المعمار الفني للثلاثية . ومغزى ذلك أن أفكار الثلاثية لا تنبع من أحداثها ، ومواقف شخصياتها وحوارهم فحسب ، وانما تنبع - كذلك - من

---

(62) تأملات في عالم نجيب محفوظ - ص : 58 ، 59 .

(63) المصدر نفسه : ص 59 .

(64) المصدر نفسه : ص 76 - 79 .

معمارها الفني نفسه . (65) أي أن هناك نسبة محددة بين الدقة في البناء الفني وبين سمو الدلالة الاجتماعية في العمل الأدبي . وبالتالي ، فكلما اقترب العمل الأدبي من خصائصه الفنية السليمة ، كلما كان أكثر استيعابا وأشد تعبيرا عما يجيش في الواقع الاجتماعي .

ومهما كانت المآخذ التي يمكن أن توجه الى هذه الدراسة ، الا أنها - في مقابل دراساته الأولى للشعر- تعد أكثر موضوعية وأكمل فنية من حيث خلوها من التناقضات المتكررة والتعصب الشديد للمضمون الاجتماعي في العمل الأدبي . واذا كان قد فضل - في دراساته الأولى - أشعارا أو قصائد رديئة - الى حد ما - من الناحية الفنية ، على غيرها من الأشعار الجميلة ، التامة فنيا ، فان سمة الموضوعية وعدم الانحياز التام للمحتوى دون الشكل قد تميزت بهما دراساته المتأخرة ، ذلك برغم المنظور الماركسي الذي ما انفك يطل منه على الاعمال الأدبية .

كما يوصلنا هذا الى مدى التطور الذي حدث لهذا المنهج الذي بدأ - كما رأينا - خاليا من كل قاعدة فلسفية ينطلق منها ، فضلا عن التناقضات التي وقع فيها ، والاسراف أو التعسف الشديد في الاحكام المتطرفة .

اتضح لنا مما تقدم أن محمود العالم ، لم يستطع المحافظة في تطبيقاته على آرائه النظرية . فقد تخلى في أكثر الاحيان عما سنه في تنظيراته .

*

* *

وبرز أحمد عطية - من بين النقاد الاجتماعيين المعاصرين - بدراساته التي تتسم بنظرة ماركسية وبروح متحمسة أقرب ما تكون من حماس محمود العالم في بداية عهده بنفس المنهج .

وانطلاقا من المعيار الذي يرتكز في تقويم العمل الأدبي على مدى معايشة الاديب لواقعه ، وصدق تجاربه ، يقف أحمد عطية مصنفا للرواية في مصر الى

---

(65) المصدر السابق : ص 60 .

نماذج مختلفة (روايات تقاوم بالكلمات والشعارات لا بالعمل ، وروايات المقاومة الفردية ، وروايات المقاومة الجماعية أو الاشتراكية) .

فأما النموذج الأول فقد اختار له «الشوارع الخلفية» التي تقاوم شخصياتها الانجليز وعملاءهم من مواقعها الطبقية والفكرية ، مقاومة كلامية . وأقصى ما توصل اليه ـ شكرى عبد العالي ـ بطل الرواية في مقاومة القائد الانجليزى ، هو قيامه بضربة بالكرسي عندما أمره بالتصدي لمظاهرات المقاومة الوطنية . ويبدو موقف الناقد من سلبية بطل الرواية واضحا حين رأى أن مقاومته تتوقف عند حد الرفض ولا تتخطاه الى العمل الايجابي ضد المستعمر. (66)

وقد توصل الناقد الى أن الصراع في معظم روايات عبد الرحمن الشرقاوي يدور حول مسائل جانبية . ففي «الأرض» يدور الصراع حول شق طريق زراعي ، لاحول توزيع الأرض على الفلاحين ، وفي «قاوب خالية» حول عميل من عملاء المحور ، وخيالات جنسية مريضة لا حول الحرب وقضاياها ، وفي «الشوارع الخليفة» حول فصل بعض الطلبة ، وحل جمعيات خطابية ، لا عن النضال ضد الانجليز . (67)

وفي كل هذا نجد الناقد لا ينحرف عن أركان مقياس النقد الماركسي ، الذي يرفض الاعمال التي لا يساهم أصحابها مساهمة ايجابية وفعلية من أجل تخليص الطبقات الشعبية من مشاكلها .

أما النوع الثاني فهو نموذج المقاومة الفردية ، وتمثله رواية «في بيتنا رجل» التي انتقل فيها من رفض أسلوب المظاهرات والشعارات الكلامية ، الى المقاومة المسلحة . ولكن ، بالرغم من ايجابية البطل ، فان «احسان عبد القدوس» لم يحاول اشراكه مع المجتمع ، في كفاحه ضد المستعمر ـ وانما خصة بالدفاع عن الوطن بمفرده ـ مما يسر للعدو أن يقضي عليه . (68)

---

(66) الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث ـ ص 218 ، 219 .

(67) المصدر نفسه : ص 156 .

(68) المصدر السابق : ص 216 ، 217 .

وعيوب أمثال هذه الأعمال التي تقوم على بطل واحد ترجع ـ فيما يروي لوسيان جولدمان ـ الى وجود بقايا المجتمع البورجوازي ، لان اختفاء البطل الواحد من الاعمال الادبية يكون نتيجة اختفائه في المجتمع . (69)

هذان نموذجان للمقاومة الوطنية في الرواية المصرية ، أما النموذج الثالث فتمثله معظم روايات «يوسف ادريس» ومن بينها «قصة حب» التي كان بطلها على ايمان بالناس والمقاومة الشعبية ، خلافا لبطل «في بيتنا رجل» الذي اختار البطولة الفردية .

ومن ثم ، فان يوسف ادريس ـ في نظر الناقد ـ قد حقق لحظة فنية هامة بامتزاج الهموم الفردية بالهموم العامة بحيث أصبحت الملامح الفردية لبطل الرواية جزءا لا يتجزأ من الملامح العامة لمجتمعه وعصره . (70)

ومن خلال هذا ، يتجلى لنا المعيار الماركسي في تقييم الاعمال الأدبية . فنمو البطل المطرد ، ومدى اعتماده على الشعب ، هو أساس نجاح العمل الادبي وتفوقه عند الناقد ، وآية ذلك أن امتياز رواية «قصة حب» عن «في بيتنا رجل» أو «الشوارع الخلفية» لم يكن الا بشعبية بطلها وشعوره بالدور الشعبي في المقاومة .

ويبدو أن معالم هذا المقياس تتجلى بصورة واضحة في تحليل الناقد لبعض أعمال «حنا مينه» الذي نقل في رواية «المصابيح الزرق» صور التطاحن بين الناس على الضروريات الاستهلاكية ، كما صور حياة الناس في الفقر والبطالة والاستغلال . (71) وقد يكون هذا الصراع هو سر اعجاب محمود العالم بهذه الرواية ومدحه لها . (72)

أما رواية «الشراع والعاصفة» فقد مثل بطلها نموذج المقاومة الاشتراكية لتيقنه من أن المقاومة الفردية لا تجدى ، وان القضية ليست قضية فرد بل مجتمع (73)

---

(69) حوار مع اليسار الأوروبي المعاصر ـ أمير أسكندر ـ ص 162 .
(70) الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث : ص 221 ـ 223 .
(71) المصدر السابق : ص 37 .
(72) أنظر : مجلة الرسالة الجديدة ـ عدد أبريل 1958 ـ ص 43 وما بعدها .
(73) الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث : ص 45 .

وقد جاءت صور هذه الرواية في مفهوم تقدمي لقضايا المقاومة الوطنية والصراع الطبقي ، وهذا ما يؤكد تفاؤل «حنا مينه» الذي ليس هو «تفاؤلا هامشيا ينطلق من نظريات ، وانما هو تفاؤل واقعي نابع من المعاناة والاكتواء بفرن المحنة . (74)

واذا كان «حنا مينه» ـ فيما يرى الناقد ـ قد تبنى في كتاباته الأولى أسلوب الواقعية النقدية ، فان رواية «الثلج يأتي من النافذة» تعد نقلة من الواقعية النقدية الى الواقعية الاشتراكية ، اذ صور الكاتب فيها واقعا عاشه ومارس تجاربه ، لا كمتفرج من بعيد أو ناقل لخبرات وتجارب الآخرين . (75)

غير أن هذا لا يعني أن الرؤية الانتقادية قد تلاشت من هذا العمل الأدبي ، وانما لايزال طيفها يعثور كل مواقف الرواية . يظهر هذا مثلا ، عندما صور الكاتب اضراب عمال الهاتف بقيادة «خليل» في موقف سلبي فاشل ، وفي النظرة السلبية الساكنة لموقف عمال البناء من هذا الاضراب .

ومما لا ريب فيه أن وجود أمثال هذه المواقف الانتقادية ، وايجابية البطل الذي ظل ينمو ويتطور ويزداد اصرارا وتصميما على مواصلة النضال هي من أهم الاسباب التي حافظت على الغطاء الاشتراكي للرواية .

بقيت أخيرا ، ملاحظة حول مدى اهتمام الناقد بالجانب الفني في دراسته ، فقد اتضح من خلال ما سبق أن أهم ما يلفت نظر الناقد ، كانت المرامي الاجتماعية التي تضمنها العمل الأدبي ، أما الاهتمام بالبناء الفني فقد ظل ناقصا ، لا يربو على ملاحظات عامة حول كيفية استخدام الحوار أو تسيير الشخصيات وبناء الاحداث .

(جـ)

ولقي المسرح اهتماما واسعا من طرف النقاد الماركسيين في مصر ، حيث تبنوا في دراسته نفس المقياس الذي انطلقوا منه في دراستهم للانواع الادبية

---

(74) المصدر نفسه : ص 49 ، 50 .
(75) المصدر السابق : ص 52 ـ 55 .

الأخرى . فمسرحية «أهل الكهف» - مثلا - ما هي الا مأساة مصرية من جانبها المهزوم السلبي ، بل هي من الادب الرجعي الذي وان عكس جانبا من الحياة المصرية ، الا أنه لا يشارك في حركتها الصاعدة ، وهو يقبع عند علاقاتها ، وقواها الخائرة المهزومة . (76)

والحقيقة ، ان محمود العالم قد نظر الى المسرحية من زاوية نهايتها فقط ، لا من زاوية فكرتها العامة التي تثبت عكس ما توصل اليه . غير أن النقد الماركسي الذي عمل به الناقد لاتهمه مغزى أحداث العمل الادبي بقدر ما تهمه النهاية المتفائلة في العمل الادبي .

وتشبث محمود العالم بالمعيار الفني الذي يطل منه على الأعمال الأدبية قد زج به ، أحيانا كثيرة ، في تناقض بين . فقد رأى أن «أهل الكهف» سلبية تشاؤمية ، لا تؤدي وظيفة ايجابية ، بيد أنه يجدها قد صيغت صياغة كاملة تامة ، وهذا يتعارض مع ما رآه من أن التكامل بين الصياغة الفنية والدلالة الاجتماعية يسير في خطين متوازيين . ونلفى نفس التناقض في دراسته لمسرحية «رحلة الى الغد» ، فضلا عما عرفناه في دراسته للشعر .

ودرس ، أحمد عطية ، مجموعة مسرحيات لادباء مختلفين ، منها مسرحية «جميلة» التي حاول فيها عبد الرحمن الشرقاوي أن يتحدى البناء التقليدي للمسرحية عند عزيز أباظة وأحمد شوقي ، وان لم يتمكن من التخلص تماما من عيوب المسرحية الشعرية التقليدية . (77)

وكعادة ، كل النقاد الماركسيين ، فان الدراسة الفنية عند أحمد عطية لاتتعدى بضعة أسطر حتى تنفرغ لدراسة المضامين الاجتماعية في المسرحية . فهو يلاحظ أن مأساة «جميلة» ليست مأساة البطلة ، جميلة بوحيرد ، لأنها لاتقدم مأساة هذه البطلة بقدر ما تصور مأساة الفرنسيين وبطولتهم ، ولأن الدفاع عن الفرنسيين قد استغرق معظم فصول المسرحية الخمسة ، وقد أظهرت المسرحية بطولة الجندي

---

(76) في الثقافة المصرية - محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس - ص : 87 ، 88 .
(77) الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث : ص 157 .

الفرنسي «جان» في صورة الانسان المعذب ، المأزوم الضمير ، والذي رفض أن تكون صناعته «التعذيب» (78)

ولكن اشادة المسرحية بانسانية «جان» ، لا يؤيد ما ارتآه الناقد ، لأن «جان» ـ وهو يمثل الجندي الفرنسي ـ كان يعاني من مشقة الصمود والدفاع المستميت من جانب الثوار .. ولذلك فهو لا يمثل الدور الانساني الايجابي ـ الذي يرتضيه الواقعيون الاشتراكيون ـ بقدرما يمثل دور انسان بائس ، يائس من تحقيق ما كانت تصبو اليه دولته .

ويأخذ الناقد على عبد الرحمن الشرقاوى ، الدور الذي تلعبه «سيمون» الايجابي بالمقارنة الى دور «جميلة» ، فالاولى ـ على الرغم من كونها فرنسية ـ كانت أشد عنفا على أبناء جلدتها من العسكريين الفرنسيين ، بينما كانت «جميلة» تناشد «جاسر» أن لا يكون وحشيا في نضاله ضد المستعمر الفرنسي .

ونفس دور «سيمون» يلعبه المحامي الفرنسي «فيرجية» ، اذ قدم نفسه للمحكمة دفاعا عن «جميلة» . (79)

ومن خلال أدوار هذه الشخصيات الفرنسية الثلاث يستخلص الناقد أن الكاتب لم يقدم مأساة البطلة الجزائرية بقدر ماقدم مأساة الجندي الفرنسي ، حيث أن المسرحية تشيد بالبطولة الفرنسية والشرف الفرنسي ، وأن تضحية «جميلة» ليست الا خطأ في التكنيك (ليس له ما يبرره من الناحية الفنية) ، كما أن البطل «جاسر» لم يضح ـ بنفسه ـ الا ارضاء لنزوة غرامية . (81)

لكن أهم الشخصيات الجزائرية التي قامت بالدور الايجابي ـ في رأى الناقد ـ هما : «مصطفى بوحيرد» (البورجوازي الذي استشهد في بطولة حقة) ،

---

(78) المصدر السابق : ص 158 .

(79) المصدر نفسه : ص 158 ـ 160 .

يرى د . محمد مندور نفس هذا الرأي . أنظر «في المسرح المصري المعاصر» نهضة مصر للطبع والنشر ـ القاهرة 1971 ط / الأولى ص 139 .

(80) الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث : ص 160 ، 161 .

(81) المصدر نفسه : ص 161 .

والعامل «مبروك» (الذي بالرغم من كونه عميلا لفرنسا فان حبه لوطنه أدى به الى عدم الخضوع لأوامر ضابطه في لصق أوراق الدعاية للفرنسيين) . (82)

وقد يكمن سر ذلك في أن «عبد الرحمن الشرقاوي» لم يتخلص بعد ، من التعبير عن فكر البورجوازية الصغيرة في هذه المسرحية التي تتعلق بالتاريخ العربي المعاصر . ولا عجب في هذا ، ما دام الكاتب ـ في رأي أحمد عطية ـ يمثل الابن المخلص للبورجوازية الصغيرة .

ودرس هذا الناقد ، مسرحية «الفتى مهران» التي تعج بالايمان القوى بالبسطاء ، وتعتمد على الدعوة التي يوجهها «مهران» الى ضرورة الاشتراك في المقاومة مع الشعب ، وعدم التخلي عنه ، لأن «بالشعب وحده تكون القيادة قوية» ، وأن «الجيش الحقيقي هو جيش الجياع» والسلاح الحقيقي هو «السلاح بالفأس» وأن المستقبل لا يكتب الا بيد الفلاحين البسطاء الجياع . (83)

هذه الأفكار ومثيلاتها ، التي شيد بها «عبد الرحمن الشرقاوى» «الفتى مهران» ، هي التي فرضت على الناقد أن يتقبل هذا العمل الأدبي ، ويتنازل عما كاله من تنكيل لجل الأعمال الأخرى لنفس الأديب .

فهذه المسرحية نقطة تحول ـ في أدب «عبد الرحمن الشرقاوي» ـ من تمجيده للبورجوازية وتحقيره للفلاحين والعمال الكادحين ، الى تمجيده للشعب ودور الفلاح أو العامل في البناء الاجتماعي . (84)

وأهم ما لفت نظر الناقد ، النزعة الاشتراكية التي اتسمت بها جل أدوار «مهران» يتضح هذا مثلا في حواره التالي :

«مهران : انا لنعطيهم بقدر الحاجة لا قدر حقهم ولا استحقاقهم ، هذه تعاليم الفتوة يا عوض : أن نمنح المحتاج ما يحتاج لا ما يستحق» .

---

(82) المصدر نفسه : ص 145 .

(83) المصدر نفسه : ص 161 .

(84) المصدر السابق : ص 161 ، 162 .

وكل أدوار ومواقف «مهران» ـ كما تصورها المسرحية ـ ترتكز على محاربة «عبادة الفرد» ، والدفاع عن الاطفال والنساء والحق والعدل والسلام ، وهذا كله «بالقوة لا بالخطابة ، لا بالشكاوى ... ليس بالطريق البورجوازى» . (85)

وبهذا ، يكون المؤلف قد تخطى مرحلة الاهتمام بقضايا البورجازية الصغيرة ، الى مرحلة الدفاع عن المصالح الشعبية ، والنضال بالعمل من أجل الاشتراكية (86)

نصل ـ من خلال هذا ـ الى أن الدراسة التطبيقية للمسرح عند هؤلاء النقاد الماركسيين ، لم تختلف عن دراساتهم للأنواع الأدبية الأخرى ، في الاكتفاء بالاهتمام بالمضامين الاجتماعية في الأعمال الأدبية ، والتخلي ـ كلية ـ عن الجانب الفني فيها .

(د)

في ضوء ما سبق ، تجلت لنا معالم الدعوة لاجتماعية الأدب في المنهج الماركسي في النقد المعاصر في مصر . وقد بدا أن هذه الدعوة لم تتعد في اطارها العام الدعوة النظرية عند سلامة موسى . غير أنها كانت أكثر منها تنظيما ومنهجية وأوضح من ناحية الاسس الفكرية التي تعتمد عليها .

كما يتميز هذا المنهج باهتمام أصحابه بالجانب التطبيقي ، وان ظل الجانب النظري مرجحا لاعمالهم التطبيقية . وعلى الرغم من كثرة ترديدهم لعبارات العناية بالصياغة الفنية في الاعمال الأدبية ، الا أن تعصبهم للمضمون الاجتماعي كان دائما هو المعيار الاساسي في تفسير خصائص العمل الأدبي . ولعل السر في هذا أن النقد القائم على المنهج الماركسي يتجه ـ بطبيعته ـ الى ما هو خارج العمل الادبي (الى التركيب الاقتصادي للمجتمع) ولا شك في أن هذا الحكم القائم على الشرح الميكانيكي للعمل الأدبي هو الذي أثبت عقم المنهج الماركسي في مواجهته للاعمال الادبية .

---

(85) المصدر نفسه : ص 162 .
(86) المصدر نفسه : ص 163 .

ونتيجة لاهتمام هؤلاء بالمضمون على حساب الشكل كان موقفهم المتشدد من جل الاعمال الادبية التي لم ينصهر مؤلفها في بوتقة الطبقة الشعبية ، ولم يعايش مشاكلها - وان كان قد شاهدها من بعيد - لان القدرة الابداعية عند مثل أولئك الأدباء تظل - في نظرهم - محدودة . ولكننا نرجح أن أسباب تقدم الامكانيات الفنية لدى الاديب أو الفنان تكون بالتمرس المطرد على التعبير الفني ، وذلك لأن أهم ما يجعل العمل الأدبي يرتفع من حيث الجودة ، هي عوامل تنتمي الى مجال الفنون الادبية . وأن العمل الادبي ، لم يكن ليوجد لولا وجود القوالب الفنية والاساليب التعبيرية ، فضلا عن أن الأصول الاجتماعية لأي أديب لا تلعب الا دورا ثانويا في المشاكل التي يثيرها مركزه الاجتماعي .

ولا شك في أن الاعمال التطبيقية عند هؤلاء النقاد لم تبلغ المرمى الذي كنا نترقبه من أصحابها ، لتمسكهم بعملية «التقويم» في النقد . ونعرف أن النقد الحكمي ، يهتم بالآراء النظرية اكثر مما يراعي الاعمال التطبيقية ، بل ان أعمالهم التطبيقية لا تربو عن أن تكون مجرد أمثلة للشرح والتوضيح .

*

* *

الفصل الثالث

المنهج الإنساني

الحديث عن العلاقة بين الأدب والحياة ، قضية لم يعرفها النقد القديم على الصورة التي وصل اليها في العصر الحديث . غير أن هذا لا ينفي قدم الحديث عن صلة الأدب بالحياة ، فقد عدل أرسطو من مفهوم المحاكاة عند أفلاطون الذي باعد بين الفن والحياة بخطوتين (محاكاة المحاكاة) .

وتوالت الآراء التي تقرب بين الادب والحياة عند النقاد والمفكرين حتى اتسعت مجالات هذه القضية بعد التفرعات الشديدة لمفهوم الأدب ، التي حدثت في العصر الحديث نتيجة تشعب الاتجاهات الفكرية والايديولوجية .

وقد تبنى بعض الدارسين - في مصر - فكرة علاقة الادب بالحياة ، منهجا في الأدب والنقد . وهم ينطلقون من قاعدة متينة ، لا تحصر الأدب في معالجة قضايا طبقة اجتماعية معينة ، شأن دعاة المنهج الماركسى ، وانما هي تشمل مجال الحياة كلها ، «لأن الحياة شيء أعم من المجتمع» بل هي «تشمل المجتمع والفرد جميعا» ، أو بمعنى آخر فالحياة تساوي الانسانية . ولذلك فقد استوى عندهم أن يقال «الأدب للحياة والادب للانسانية» . (1)

بالاضافة الى هذا ، فان أهم ما يتميز به هذا المنهج أنه يمثل خليطا من الفلسفات والاتجاهات والتيارات المختلفة ، وأن معتنقيه لم يحاولوا تقييد أنفسهم بعقيدة معينة ، بقدر ما ألحوا على الخط الانساني العام . (2) وقد ساهم هذا في انتشار هذا المنهج بين النقاد ، واتساع دائرته عن دائرة المنهج الماركسي في النقد

---

(1) د . لويس عوض - الاشتراكية والأدب - دار الآداب بيروت ط / الأولى 1963 ص 8 - 10 .

(2) محمود عبد الحسين البستاني - المناهج النقدية في نقد المعاصرين - ص 129 ، 130 .

الأدبي في مصر . (3) يشهد بهذا تعدد أصحابه . فقد اتسمت به جل أعمال «لويس عوض» و «محمد مندور» و «عبد القادر القط.» و «غالى شكرى» و «عبد المحسن طه بدر» و «حامد النساج» و «بدر الدين» و «صبري حافظ.» و «جلال العشرى» و «سامي خشبة» و فؤاد دوارة» و «رجاء النقاش» ... فضلا عن بعض أعمال «أحمد كمال زكي» و «سهير القلماوي» و «محمد غنيمي هلال» و «شكرى عياد» و «ابراهيم عبد الرحمن» و «بدوى طبانة» ، وغيرهم ، بالاضافة الى النقاد المتمركسين الذين لم يتخلصوا من النزعة الانسانية في دعوتهم لاجتماعية الأدب .

ولسنا ندعي هنا استعراض أعمال كل من استغل المنهج الانساني في النقد الادبي ، وانما هي لمحات سنلقيها على أعمال بعض هؤلاء ، ناظرين اليها كمعالم لطريق معرفة خصائص هذا المنهج ، وبؤر ـ لعلها ـ تضيء لنا ذلك الطريق . ومن ثم ، فقد ارتأينا ، لتشريح الخصائص النظرية والمنهجية للمنهج الانساني ، أن نقتصر على أعمال خمس شخصيات ، أتضح لنا أنها تمثل ـ مع بعضها ـ أو في خصائص هذا المنهج ومعالمه في النقد الأدبي المعاصر في مصر .

ولعل من أوائل ـ ومن أبرز ـ من وقفوا موقفا انسانيا عاما في الايديولوجية التي يصدرون عنها ، كان «لويس عوض» الذي بدأ ماركسيا في حياته الفكرية والادبية ، كما تثبته أعماله الأولى ، وبصورة خاصة ديوانه «بلوتولاند» الذي يقول في مقدمته «ولو أنه (يقصد نفسه) أراد أن يقرض الشعر لما استطاع ، فقد أجهز عليه كارل ماركس ، ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ، ومن الوان الموت الكثيرة الا لونا واحدا ، وغدت أمامه الحشائش حمراء والسماوات حمراء ، و ... كأنما شب في الكون حريق هائل ، وهو راض بأن يعيش في هذا الحريق ، فمن رأى السلاسل تمزق أجساد العبيد لم يفكر الا في الحرية الحمراء» . (4)

ولكنه سرعان ما تخلى عن هذا المنهج في أعماله اللاحقة ، مفضلا عليه المنهج الانساني القائم على فكرة «الادب للحياة» .

---

(3) عدنان حسين محمد قاسم ـ الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي الحديث في مصر ـ ص : 461 .
(4) بلاتولاند وقصائد أخرى ـ مطبعة الكرنك 1947 ص ـ 25 .

أما الخط البياني - في النقد - الذي سار عليه محمد مندور، فيصعب تحديده، اذ تتداخل فيه المناهج الأدبية كلها. غير أنه اذا كان من اللازم تمثيل هذا الخط، فاننا نقول: انه بدأ جماليا (5) ثم صار تأثريا (6)، وامسى، أخيرا، اجتماعيا (7) في تبنيه للمهنج الايديولوجي الذي اتخذ له مبدأ «الأدب نقد الحياة».

غير أن المرحلة الاجتماعية في نقد محمد مندور كادت تطغى على كل من المنهج الجمالي والمنهج التأثرى، وبخاصة عندما وضع بنود المنهج الايديولوجي الذي حاول ربطه بكل المذاهب الادبية التي تربط الادب بالحياة. (8)

وتجلت ملامح المنهج الانساني عند عبد القادر القط في النزعة الحضارية التي تبناها في دراساته النقدية. وتنطلق النزعة الحضارية عنده من أن العمل الادبي يتفاعل في تطوره مع حضارة المجتمع الذي ينشأ فيه. يقول «والمعروف لمن يتتبع ظهور المذاهب الادبية الكبرى ونموها وتعاقبها أن كل عصر حضارى يخلق لنفسه

---

(5) اهتم في فاتحة عهده بالمنهج الفني الذي يرتكز على دراسة النصوص يتضح هذا علميا في كتابه «النقد المنهاجي عند العرب» ونظريا في بعض أعماله وبخاصة في «الميزان الجديد» الذي رفض فيه دعوة محمد خلف الله إلى التفسير النفسي للأدب» وحاول أن يبين أن دراسة النصوص الأدبية أو التمييز بين الأساليب المختلفة، لا يعتمد على علم الجمال ولا على علم النفس ولا على أي علم في الوجود، وإنما يعتمد على الذوق الأدبي. وهذا شئ ليس له «مرجع يرجع اليه» - الميزان الجديد ط / نهضة مصر 1973، ص: 162، 163.

(6) وظهر المنهج التأثري - أيضا - في مرحلته النقدية الأولى. فقد غلب الطابع التأثري على دراسته التطبيقية في هذه الفترة، فضلا عن دراساته النظرية التي كثر فيها ترديد أمثال هذه التعريفات للأدب «ان الأدب هو كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته انفعالات عاطفية، أو إحساسات جمالية».
أنظر «الأدب وفنونه» ص 4 و «فن الشعر» ص 6.

ولعل المنهج التأثري، هو المنهج الوحيد الذي لم يتخل عنه مندور طوال مسيرته النقدية ويظهر هذا - على سبيل المثال - في دفاعه عن التأثر بين - (في مرحلة كان قد تبنى فيها المنهج الأيديولوجي) - حيث يقول «لا نستطيع أن نغفل التأثرية في العملية النقدية، بل لا ينبغي لنا ذلك، فلابد من أن يبدأ الناقد بتعريض صفحة روحه أو مرآة روحه للعمل الأدبي أو الفني ليتبين الانطباعات التي تتركها تلك الأعمال فيها» النقد والنقاد المعاصرون ص 230.

(7) يبدو أن تأثر مندور بفكرة «الأدب نقد الحياة» يرجع - أيضا - إلى بداية عملية النقد عنده، فقد صرح في مقدمة كتاب «دفاع عن الأدب» لجورج ديهاميل بما يثبت هذا، فضلا عن أن ترجمته لهذا الكتاب وحدها قد توحي بهذا.

(8) أنظر: «النقد والنقاد المعاصرون» مكتبة نهضة مصر - ص 233 وما بعدها.

مذهبا أدبيا تنعكس فيه روح ذلك العصر وطابع حضارته . (9) وقد أخذ القط في أعماله النقدية المختلفة ـ التي امتدت ـ على مدى أكثر من ربع قرن ـ بوثق الصلة بين الادب والحياة ، منطلقا من إن الأدب الصحيح هذا الذي ينبع من الحياة ويظل مرتبطا بها دون أن يغفل مقوماته الفنية . (10) فالادب كظاهرة حضارية وفنية «معا» يربي الأذواق ويصقل المواهب ويبصر الانسان بقضاياه ومشكلاته ومواقفه في الحياة ، يقوم بكل هذا دون أن يهمل خاصيته الفنية . (11) كما أن مساهمة الاديب في تطوير مجتمعه ينبغي أن تكون بطريق غير مباشر ، فليس المطلوب من الاديب ـ مثلا ـ أن يضع نصب عينيه غاية معينة ، يسخر انتاجه لاثباتها والدعاية لها أو الدفاع عنها . (12)

واهم ما يمكن استخلاصه في هذه النظرة العامة الى النظرية الادبية عند عبد القادر القط ، أن العمل الادبي يحتفظ بشخصيته الفنية بالرغم مما يقوم به من وظائف . وهذا ما يوافق الرأي القائل بأن الوظيفة الأولى للعمل الادبي هي أن يكون أمينا لطبيعته . (13)

وقد سار «غالى شكرى» في نفس الدرب الذي سار فيه «لويس عوض» حيث بدأ ماركسيا في دراساته الادبية ، ثم تخلى عن المنهج الماركسي ـ معتنقا ـ بذلك ـ المنهج الانساني (14) الذي يعتبر المصير الانساني مأساة وكفاحه بطولة ، وليس «يوطوبيا» كما يحاول أن يرسمه أصحاب المنهج الماركسي . (15)

---

(9) قضايا ومواقف ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971 ص 86 .

(10) المصدر السابق .

(11) أنظر مقدمة «الأدب العربي الحديث» عبد القادر القط ـ مكتبة الشباب ، القاهرة ـ ط / الأول عام 1978 .

(12) أنظر في الأدب المصري ـ الفصل «الأدب بين الغاية والفن» مكتبة مصر ـ الفجالة ـ عام 1955 .

(13) نظرية الأدب ـ ص 43 .

(14) محمود عبد الحسين البستاني ـ ص 259 .

(15) أحمد كمال زكي ـ النقد الأدبي الحديث ـ ص 208 .

أما «عبد المحسن طه بدر» فقد انطلق في دراساته كلها من قضية مسلم بها مسبقا ، هي أن ميدان الادب هو الحياة الانسانية . (16)

واقتصارنا على هؤلاء النقاد الخمسة ـ كما قلنا ـ ليس لانهم يمثلون المنهج الانساني أفضل من سواهم ، وانما لانهم يمثلون شبه سلسلة متصلة الحلقات في نمو هذا المنهج وتطوره في النقد الأدبي المعاصر في مصر . وان كان هذا لا ينفي وجود اختلافات جزئية ـ في مختلف آرائهم النقدية ـ حول قضية علاقة الأدب بالحياة .

ـ 1 ـ

ولعل أهم ما يتميز به المنهج الانساني ، اتساع مجال دعوته (الادب للحياة) ليشمل خصائص معظم المناهج الادبية الاخرى . ويتجلى هذا مثلا من خلال وصف «لويس عوض» هذه الدعوة بأنها «دعوة قومية انسانية معا» لانها تجعل من الادب مهمة للحياة القومية وأخرى للحياة الانسانية العامة ، وأنها «دعوة مادية ودعوة روحية معا» اذ تجعل من الادب وظيفة للحياة المادية وأخرى للحياة الروحية ، كما أنها «دعوة اجتماعية ودعوة فردية معا» لأنها تنطلق من أن الادب يخدم الفرد والمجتمع معا . (17)

ويبدو ، من خلال هذه الخصائص التي اتسمت بها دعوة الادب للحياة ، أن دعاتها حاولوا أن يجمعوا بين الفلسفة الاشتراكية (التي تجرد الفرد من ارادته الذاتية ، وتذيب شخصيته في شخصية الجماعة) ، وبين الفلسفة الوجودية (التي تجعل من الاهتمام بقضايا الفرد نقطة الانطلاق نحو معالجة مشاكل الانسان) .

وتتضح هذه الفكرة أيضا ، في موقفهم من وظيفة الأديب ، إذ يرى أحدهم أن الاديب «يساهم ... في تمهيد الطريق لحياة انسانية أفضل ، تتحقق العدالة في اطارها له وللآخرين على السواء» . (18) فالاديب بمساهمته في دفع عجلة

---

(16) د . عبد المحسن طه بدر ـ حول الأديب والواقع ـ دار المعرفة ط / الأولى 1971 ص 24 .
(17) الاشتراكية والأدب ـ ص 8 ـ 9 .
(18) حول الأديب والواقع ـ ص 26 .

التطور ، وازاحة العقبات من طريقها ، لا يساهم في حل مشكلة المجتمع فحسب ، وانما يساهم أيضا في حل مشكلته الخاصة التي لا تحل جذريا الا بحل مشاكل الآخرين . (19)

ولعل هذا ، يكفي لاثبات مدى التزاوج الذي يحافظ عليه هؤلاء النقاد في تبنيهم للمنهج الانساني الذي جمع بين الفرد والجماعة في العناية .

والمنهج الانساني - كغيره من المناهج الواقعية - لم يرتض ما رفضته النظريات الواقعية ، التي تربط الانتاج الفني بالحياة دون أن تغفل مقوماته الفنية (20) ، فقد رفض أن يهتم العمل الادبي بالحياة الاجتماعية فقط - كما يرى الماركسيون - وانما هو يهتم أيضا بما في الحياة من «جمال وأمل» (21) ، وذلك لأن العمل الادبي ليس مجرد عملية دعائية لمذهب سياسي ما ، وانما هو - قبل كل شيء روح حضارة وطابع عصر . (22) كما رفض أن يتوقف عمل الاديب عند حدود التسجيل التاريخي لما يجري في العالم من أحداث ، أو أن يقوم الاديب بالتسجيل الفتوغرافي للاحداث . (23)

كما أن المنهج الانساني - شأن المنهج الماركسي - يفضل التجربة المعاشة على التجربة الماضية ، يفضل محمد مندور «التجربة الحية المعاشة على التجربة التاريخية البالية ، وخاصة اذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الاديب أو تشغل مجتمعه وانسانيته الراهنة» . (24) غير أن أصحاب هذا المنهج ، لم يبالغوا في التهوين من

---

(19) المصدر نفسه : ص 9 .

(20) يشرح د . عبد القادر القط الواقعية التي يتبناها المنهج الإنساني بقوله «هي طريقة إدراك للحياة وأسلوب فني في التعبير عن ذلك الإدراك . وهي تقوم في جوهرها على فهم سليم لنوازع النفس الإنسانية ، وحقائق المجتمع والحياة والالتفات إلى الصلات المعقدة المتشابكة بين تلك الحقائق ، والتعبير عن كل ذلك بطريقة ليس فيها عاطفية الرومانسية المسرفة ولا آلية المذهب الطبيعي ولا قوالب الكلاسيكية الجامدة وبيانها وبيانها التقليدي» ـ قضايا ومواقف ـ ص 86 .

(21) عبد القادر القط ـ ذكريات شباب ـ دار مصر للطباعة ص : 26 .

(62) د . عبد القادر القط ـ قضايا ومواقف ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر عام 1971 ، ص 89 .

(23) جول الأديب والواقع ـ ص 19 .

(24) النقد والنقاد المعاصرون ـ ص 234 .

تجارب الماضي شأن دعاة المنهج الماركسي الذين تخلوا عن كل التجارب التي تعتمد على تجارب ماضية فضلا عن الاساطير والاحداث الخيالية . كما أنهم ظلوا يلحون على ضرورة الاعتماد على التجارب الذاتية - بما فيها التجارب العاظفية - كعنصر أساسي لبناء العمل الأدبي . (25) وهم لا يقتنعون بالتوقف عند التجربة القومية في صورتها المباشرة لأن مثل هذه التجربة لا يمكن - فيما يرى أحدهم - أن تظل مصدر الهام لموهبه الاديب أمدا طويلا دون أن تفقد الموهبة حيويتها ، وتقع في التكرار والرتابة ، ومن ثم وجب على الاديب الذي يريد أن يمضي في حمل رسالته القومية في أعمال فنية ناجحة أن يلتفت الى ما في الحياة الانسانية من مآسى يرتبط بعضها ببعض ويتشابه احساس الناس بها في كل مكان . (26)

وتجدر الاشارة - أيضا - الى أن موقف المنهج الانساني من حرية الاديب كان أرفأ مما عرفناه لدى المنهج الماركسي . ولعل الوساطة التي اتخذها المنهج الانساني بين الماركسية والوجودية (المجتمع والفرد) هي التي جعلته لا يسلب الاديب حريته ، ولأن الاديب (نظرا لظروفه الخاصة ونشأته في طبقة معينة) في اهتمامه بالمرامى الاجتماعية لطبقته ، يكتسب «لونه الخاص وفرديته الخاصة» . (27) أو على حد رأي عبد القادر القط ، فالالتزام بالقضايا الاجتماعية ينبغي أن لا يحول بين الاديب وتجاربه الخاصة (28) لان الالتزام بقضية اجتماعية معينه قد يؤدي أحيانا الى قتل موهبة الاديب الفنية . (29)

وفي ضوء هذا كله يكون من الطبيعي أن يرفض المنهج الانساني مذهب الفن للفن . (30)

---

(25) د . عبد القادر القط ـ في الأدب العربي الحديث ـ مكتبة الشباب القاهرة 1978 ط / الأولى ـ ص 37 .

(27) النقد والنقاد المعاصرون : ص 237 .

(28) في الأدب العربي الحديث : ص 12 .

(29)

أنظر «الاشتراكية والأدب» ص 12 وما بعدها و «الأدب والنقد» محمد مندور ص 26 و «النقد والنقاد المعاصرون» ص 236 .

على أنامع شيء من التمعن في قضية الفن للفن ، لانجد أى تعارض بينها وبين قضية الفن للحياة ، لأن ـ أولا ـ من غير الممكن تصور قيام الفن منفصلا عن الحياة (وقد أشرنا الى هذا في المدخل) . ولأن ـ ثانيا ـ كون الشيء قائما من أجل ذاته لا يتعارض مع النتائج التي تجنى من علاقته بالأشياء الأخرى . وثالثا ، لأن الأدب بطبعه ـ على حد رأى طه حسين ـ لا يمكن الا أن يكون في سبيل الحياة . (31) وقد أقر هذه الفكرة ـ كما سبق أن رأينا في المدخل والفصل الاول ـ أغلب النقاد ، ولسنا في حاجة الى الافاضة فيها مرة أخرى .

(2)

وبداهة ، فان قضية الشكل والمضمون كانت من القضايا التي تعرض لها المنهج الانساني . وقد حاول أن يتخلص مما وقع فيه المنهج الماركسي ، فحرص ـ في دراسة الاعمال الأدبية ـ على الاهتمام بالمضمون الانساني والصياغة الفنية ، أو تحقيق الربط بين مضمون العمل الفني وأدوات التعبير التي اختارها الأديب . يقول عبد القادر القط «ان التحليل الصحيح للنص الأدبي لا ينبغي أن يقتصر على مقوماته الداخلية وبنائه المركب وصوره بل يجب أن يتجاوز ذلك الى تقويم مضمونه» . (32)

غير أن المنهج الانساني لم يسلم ، في موقفه هذا ، من أن يقع في نفس الخطأ الذي وقع فيه المنهج الماركسي ، من حيث اعتقاده أن عدم الرؤية التامة للوضع الاجتماعي عند الاديب أو تخلف الرؤية الاجتماعية عنده يؤدي الى التخلف في القيمة الفنية للعمل الأدبي . (33)

ونحن لا ننكر لضبابية رؤية الاديب أثرها في مضمون عمله الأدبي ، غير أن أثر تلك الرؤية السطحية أو المبهمة ، لا يؤثر ـ في نظرنا ـ في الشكل الفني ، الا بنسبة ضئيلة ، لأن قيمة الانتاج الادبي تكمن أساسا في القالب الفني الذي يطل من منظوره الاديب على المضمون الذي يبتغي تشخيصه .

---

(31) د . طه حسين ـ خصام ونقد ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط / 4 ـ 1966 ـ ص 124 .
(32) قضايا ومواقف ـ ص 84 .
(33) حول الأديب والواقع ـ ص 13 .

ولما كان هذا المنهج قد رفض الرؤية الاجتماعية الضيقة التي يصدر منها المنهج الماركسي في تقويمه للأعمال الأدبية ، فان من الطبيعي أن يرتضى الرؤية الانسانية في المقياس الذي يقيس به العمل الأدبي ، يوضح هذا لويس عوض ، اذ يرى أن العامل الانساني هو القاعدة الاساسية لتقويم أى عمل أدبي ، وليس العامل الاجتماعي الذي لا ينظر الى الانسان من حيث هو انسان بقدر ما ينظر اليه كعامل أو فلاح ... (34)

على أن المنهج الانساني اذا كان قد فضل المعيار الانساني - في تقويم الأعمال الأدبية - على المعيار الاجتماعي أو المادي ، فانه حذر - أيضا - من أن يفهم من مقياس «العامل الانساني» مجرد الهروب من المجتمع بكل ما فيه من مشاكل ، كما فعل الانسانيون السلبيون (35) ، وانما هو يقصد العامل الانساني الايجابي الذي تكون رؤية الاديب متكاملة - من خلاله - للواقع الانساني . (36) ولذلك فان تأمل الاديب في تطور مجتمعه يقوده ، ليس الى تصور هذا التطور على أساس أنه تطور يخص مجتمعا معينا ، تنتهي روعة العمل الادبي وقيمته بانتهاء غايته ، وانما يقوده الى تصور هذا التطور كحلقة من حلقات السلسلة الطويلة لمعركة الانسان عبر الزمان .

واذا كان دعاة المنهج الماركسي قد اتفق أغلبهم على وجوب استعمال اللغة العامية في الأعمال الادبية ، فان أصحاب المنهج الانساني ، - بحكم انتسابهم الى المنهج الواقعي في الفن - لم يمانعوا أن يستعمل الأديب اللغة العامية في بعض أعماله أو في أجزاء معينة كالحوار ، بشرط أن يتطلب العمل الادبي نفسه وجود اللغة العامية ، يقول عبد القادر القط «والحق أن استخدام اللغة العامية في الحوار

---

(34) الاشتراكية والأدب ـ ص 47 ، 48 .

(35) لعل «ت . س اليوت» هو من أشهر دعاة المنهج الإنساني السلبي ، وقد رفض الماركسيون ـ كما رأينا ـ دعوته ، أما دعاة المنهج الإنساني ، فقد رأوا أنه لم يكن ينظر إلى الأمام وإنما كان ينظر إلى الوراء ، ولذلك فإنه لم يتمكن بدعوته الإنسانية أن يضع الأسس الفكرية «لأدب إنساني تقدمي حيوي» بقدر ما «أحيا الأسس الفكرية لأدب إنساني تخلفي جامد ، قد يحل بعض مشاكل الفكر والحياة ، ولكنه يخلف من المشاكل أكثر مما يحل» أنظر «الاشتراكية والأدب» ص 30 .

(36) حول الأديب والواقع ـ ص 10 ، 11 .

ينبغي ... أن يخضع لدوافع فنية تتصل بطبيعة الشخصية أو الموقف ـ فاذا كانت الشخصيات من الشخصيات (الشعبية) التي تتسم بمستوى ثقافي واجتماعي خاص وتتميز بطريقة من التعبير تعرف بها في الحياة فان اللغة العامية تكون بلا شك أقدر على تصويرها والابانة عن خواطرها» . (37) أما اذا كانت العامية مجرد رغبة من الكاتب في تأكيد أهميتها وصلاحها للتعبير الادبي فان ضررها يكون وخيما . (38)

تلك كانت أهم الخصائص التي كاد ينفرد بها المنهج الانساني عن المنهج الماركسي ، أما الخصائص التي يشتركان فيها فاننا أهملناها ـ تلافيا للتكرار ـ مكتفين بما قدمناه في المنهج الماركسي .

بعد ما تتبعنا أهم الخصائص التي تميز بها المنهج الانساني في النقد الأدبي المعاصر في مصر ، بقي أن نعرف مدى تطابق دعوته النظرية مع تطبيقات أصحابه في الأعمال الأدبية التي درسوها .

ولئن كانت الآراء النظرية عند أصحاب المنهج الماركسي قد طغت على دراساتهم التطبيقية ، فان النقاد الانسانيين قد تخلصوا من هيمنة الدعوة النظرية على الاعمال التطبيقية ، غير أن الرواد الاوائل منهم ـ وأخصهم لويس عوض ومحمد مندور ـ ظلوا ينزعون الى التنظير أكثر من اهتمامهم بالتطبيق .

ومهما يكن من ضعف التطبيق في بداية المنهج الانساني ، فان هذه المرحلة لم تخل من الاعمال التطبيقية ، وآية ذلك ، الدراسات التي قدمها دعاته في مختلف الانواع الادبية .

ـ أ ـ

فقد درس ـ لويس عوض ـ القصة والمسرحية فضلا عن الشعر الذي سنقتصر فيه على تتبع دراسته لديوان «أشواق انسان» لعبد الرحمن الخميسي .

---

(37) قضايا ومواقف ـ ص 158 .

(38) عبد القادر القط ـ مقال بعنوان «مشكلتان في القصة المصرية القصيرة» حوليات كلية الآداب ـ جامعة عين شمس ـ مطبعة جامعة القاهرة 1957 ـ المجلد الرابع يناير 1957 ، ص 69 ، 70 .

نجد الناقد يركز في مستهل هذه الدراسة على التجربة الانسانية الحية التي زخر بها شعر الخميسى ، مشيرا الى أن شعره قد تطور من شعر الوجدان الخاص الى شعر الوجدان العام ، (من التجربة الذاتية الى التجربة الانسانية) ، لأن قصائده الأولى كانت تتغنى بالسعادة وبالشقاء وتعبر عما في القلب من أشواق مجنحة الى الآلام والجراح ... وهذه الاشياء ـ فيما يرى الناقد ـ ليست مقصورة على وجدان الشاعر وحده ، فهي في وجدان كل انسان ، ولكنها رغم ذلك أشواق تتولد في الوجدان الخاص ، بمعنى انها اختيارات يختبر بها كل فرد على حدة ، وبالتالي ، فمهما ادعينا أن كل انسان في هذه الدنيا يكابد هذه الاختبارات الفردية ، فانها رغم عمومها الانساني تتميز بالخصوص الوجداني . (39)

ولعل قصيدة الخميسى «في الليل» التي يقول فيها :

«أيها الليل ليتني كنت نجمــا عائما في مياهك الـزرقـــاء
أقطع الظلمة الآتيـة لهفــا ن الى مخدع الحبيب النائى .. »

هي أحسن ما يمثل تلك الخصائص . فهي تتحدث عن تجارب انسانية فردية ، لا عن تجارب انسانية عامة . فضلا عن أن معناها الباطني قد يحمل دلالات أخرى تصور «يأس الانسان من بلوغ المني العلوية النورانية بعلة ما في تكونه من طين وأوحال .» (41)

واذا كانت هذه القصيدة ـ فيما يرى الناقد ـ لم تنأ عن اللون الساكن من الادب الانساني ، لأنها تصور تجربة لا تنم الاّ عن انفعالات سلبية وعواطف شخصية ، فان قصيدة «أبو القاسم الجزائري» قد امتازت بميزات شتى أهمها أنها توضح ما ذهب اليه الناقد من أن عبد الرحمن الخميسى قد تطور في شعره من الوجدان الخاص الى الوجدان العام . اذ بعد ما كان يتحدث ـ في الليل ـ عن دوافع نفسية فردية ، واستجابات شخصية ، أمسى يتحدث ـ في أبى القاسم الجزائري ـ عن الانسان في مجموعة وعن موقفه من الوجود .

---

(39) دراسات في أدبنا الحديث ـ دار المعرفة ط / الأولى عام 1961 ص 170 .
(40) المصدر السابق : ص 171 .
(41) المصدر نفسه : ص 175 .

وبدو أن مضمون العمل الادبي هو القاعدة الاساسية التي ينطلق منها لويس عوض في اعتبار هذه القصيدة من النوع الذي يعالج قضايا انسانية عامة . وآية ذلك أنه يبني برهانه على تطور شعر الخميسي - من الوجدان الخاص الى الوجدان العام - على أساس تغير مضمون شعره تغييرا كاملا ، اذ كان شعره الأول - ومنه قصيدة الليل - غنائيا يتحدث عن تجارب انسانية فردية كالحب وعذابه ، وشعره الاخير ومنه قصيدة أبي القاسم - يتحدث عن تجارب انسانية عامة كالشوق الى الحرية والكفاح في سبيلها والاستشهاد من أجلها.

وبذلك يتأكد لنا أن لويس عوض ، لم يسلم من الخطأ الذي وقع فيه دعاة المنهج الماركسي في تعويلهم على المضامين الاجتماعية أو المادية في تقييم الاعمال الادبية ، فهو ، لم يقم بأكثر من تبديل الدلالات الاجتماعية بالدلالات الانسانية العامة وقد يشفع له هذا ، اذا اعتبرناه ممثل الحلقات الأولى لسلسلة المنهج الانساني .

كما اهتم عبد القادر القط بكل الاشكال الادبية ، نقتصر في هذا المجال على تتبع بعض دراساته للعمل الشعري عند محمد الفيتوري ومحمود درويش ، لعلها تكفي للمساهمة في تقديم المعالم العامة للمنهج الانساني في النقد الادبي المعاصر في مصر .

تبنى الفيتوري في ديوانه «أغاني افريقيا» قضية «العنصرية» التي يعاني منها الزنوج في جنوب افريقيا ، اذ كانت المهمة الرئيسية لهذا الديوان هي حض هؤلاء الزنوج للثورة على ما يعانون منه ، وتشخيص - في نفس الوقت - أشكال التعذيب والآلام التي يعاني منها الزنجي تحت نير البيض .

وفي تساؤله عما اذاكان الشاعر قد تمكن من المحافظة على فنية العمل الشعرى في محاولة القيام بمهمته الانسانية التي التزم بها ، يرى عبد القادر القط أن هذا الدفاع عن الزنوج كان في أرض بعيدة عنهم ، ولذلك لم يجدهم ، وقصائد «أغاني افريقيا» - رغم روحها الانسانية - تجارب في غير ميدانها (41) ، وبصورة عامة فالديوان بالنسبة الى هؤلاء الزنوج كتاب مغلق لن يقرأوه ولن يتأثروا به . (42) وهذا

(41) د . عبد القادر القط - في الأدب المصري المعاصر - ص 173 .
(42) المصدر نفسه : ص 172 .

بخلاف ما يكتبه أديب عايش هذه القضية ، وليكن من الزنوج الامركيين - مثلا - فان الغاية التي يرمي اليها أديب زنجي في امريكا قد تتحقق بنسبة تفوق بكثير نسبة ما يحققه ديوان « أغاني افريقا » ، وذلك لاسباب شتى أهمها :

1 ـ أن مشكلة الزنوج في أمريكا هي مشكلة الاديب الزنجي نفسه .

2 ـ زنوج أمريكا يحملون ـ غالبا ـ من الوعي والثقافة ما يسمح لهم بالاستجابة الى هذه الاعمال الفنية .

3 ـ البيض في أمريكا نفسها ، من الممكن أن يدركوا أبعاد هذه المشكلة ادراكا انسانيا لأنهم هم أيضا يعيشونها . (43)

ويبدو أن الناقد يريد القول ، من خلال هذا ، ان على الاديب أن لا يجري وراء الموضوعات العامة ، أو يفرض على نفسه قضية معينة يحاول أن يلتزم بها ، لأن أمثال هذه الموضوعات العامة ، كثيرا ما تجعل الاديب يتيه في محاولة الاحاطة بأطرافها ، ومشكلة العنصرية هي من القضايا العامة التي لا تجدي الكتابة الادبية فيها بالنسبة لاديب لم يعايشها ، أو لم يعان منها . ويشرح هذا بقوله « ولو أنه (يقصد الفيتوري) كان يعيش بينهم (أي الزنوج) أو كان في مجتمعه طبقة كبيرة مضطهدة منهم لاستطاع أن يربط تجاربهم بتجاربه ويبث في شعره عنهم ما ينقصه من ذلك الأثر الذاتي الذي لا غنى لأى فن عنه ، ولجاء شعره عن الزنوج خاليا من تلك النزعة الخطابية التي تشيع في كثير من قصائده » . (44)

وهكذا يتضح لنا ، كيف أن الالتزام بقضايا عامة قد يؤدي بالعمل الفني الى السقوط في ضعف فني ، فضلا عن أن معالجة أمثال هذه القضايا في منأى عن التجارب الذاتية أو العاطفية ، تظل ناقصة ، وهذا بخلاف لو اهتم الأديب بالقضايا الانسانية بعيدا عن الالتزام بقضية أو موضوع محدد . ويصدق هذا ـ مثلا ـ على بعض القصائد للفتوري ، قد اكتملت فيها ـ الى حد ما ـ الخصائص الفنية . كقصيدة « الضحايا » التي رثى فيها « ابراهيم ناجي » والتي يقول في مطلعها :

---

(43) المصدر السابق : ص 172 ، 173 .

(44) المصدر نفسه : ص 183 .

الأرض مرحومة بالمصفدين الضحايا
والأفق غيمان .. غيمان مد لهم الزوايا
والدرب منطفيء اللون
في شحوب البغايا ...

فالشاعر يرسم هنا لوحة حزينة بما في الحزن الصادق من سكون عميق واستسلام ظاهره العجز وباطنة الثورة المتأججة المكتومة . بحيث تبدو في هذه الصورة وأخواتها لوحة للشاعر ابراهيم ناجي «تختلف اختلافا شاسعا عما اعتاد الشعراء تقديمه في رثاء الشخصيات والاقرباء ، فهو لم يقم هنا بمجرد التعبير عن حزن عام كما هو في القصائد التي تناولت قضية الزنوج في جنوب افريقيا . وانما قدم استجابة طبيعية لموقف شعورى خاص . (45) ويتضح هذا على الخصوص في خاتمة هذه القصيدة :

وظل يصغي الى الصوت مطرقا في سكينة
حتى اذا ابتلعت هوة الظلام حنينه
مضى ينفض عنه أعباءه وسنينه
ثم انحنى في خشوع ...
في رعشات حزينة
مقبلا قبر ناجى
والريح تسقى جبينه
وعاد يدفع رجليه
نحو سور المدينة .

استطاع الشاعر هنا أن يفلت من اطار الرثاء الفردي الضيق الى أفق مديد من الانسانية متخذا «ابراهيم ناجى» مثارا لأحاسيس ومعاني جليلة عن الحياة والفن . (46)

---

(45) المصدر السابق : ص 181 ـ 183 .
(46) المصدر السابق : ص 184 .

ويقصد الناقد هنا «بالرثاء الفردي الضيق» التجربة الفردية التي ليست لها أبعاد انسانية . والتجربة الفردية الضيقة مرفوضة ـ كما سبق أن رأينا ـ من طرف دعاة المنهج الانساني .

ونستخلص من هذا كله أن عبد القادر القط قد توصل في دراسته لديوان «أغاني افريقيا» الى أن القصائد التي زاوج فيها الشاعر بين تجاربه الذاتية والتجارب الانسانية تفوقت من الناحية الفنية على القصائد التي التزم فيها الشاعر بقضية معينة أوبقضايا محددة لم يسبق له معايشتها .

ويعني هذا ، أن الالتزام ، له حدود معينة يجب أن يعيها الأديب (كأن لا يحشر نفسه في موضوع محدود ، ولا يفرضه على نفسه فيتجشم مشقة تشخيصه وتقديمه للناس) اذا أراد لانتاجه أن يبلغ المستوى الفني المطلوب . وقد رأينا كيف أن دعاة المنهج الانساني قد ربطوا ضبابية الرؤية عند الأديب بضعف النتاج الفني .

كما أن دراسته لم تتعد متطلبات المنهج الانساني ، فهولم يبالغ في اهتمامه بالوقائع الاجتماعية بقدر ما ألح على ضرورة المزاوجة بين الوقائع الانسانية والتجارب الذاتية العاطفية التي هي سمة أساسية ـ كما مر بنا ـ في المنهج الانساني الذي تنصهر فيه معالم الفردية والجماعة في بوتقة واحدة .

ولئن كان محمد الفيتورى قد أخفق ـ الى حد ما ـ في التوفيق بين ما يتطلبه موضوع أو مشكلة الزنوج الافارقة ومقتضيات العمل الشعرى ، فان محمود درويش قد استطاع أن يقيم توازنا بين التزامه بقضيته القومية (اغتصاب فلسطين وأطراف من الوطن العربي) ومتطلبات العمل الشعرى . والسر في هذا النجاح ، أنه لم يلتزم بالنظر الى قضيته القومية من خلال منظور واحد ، وكان يصبغ ما يعبر عنه بصبغة انسانية ، أي أنه زاوج في رحلته الفنية بين ارتباطه بقضية القومية المحددة والعوالم الانسانية الكبيرة المتمثلة في التطلع الانساني الى الحرية والعدالة والجمال . (47) بل هو لم يكتف بتلوين القضايا القومية بلون انساني فحسب ، وانما كان يمزجها

(47) في الأدب العربي الحديث ـ ص 6 .

أحيانا كثيرة بتجاربه الذاتية ، فقد عبر عن مأساته ومأساة شعبه وتغنى بعواطفه الذاتية في آن واحد . (48)

وليس معنى هذا ـ فيما يرى القط ـ أن الشاعر قد نجح في التوفيق بين كل موضوعاته القومية ومقتضيات العمل الشعرى ، فمعظم قصائد ديوانه الأول « عصافير بلا أجنحة » كان يعوزها صقل الخبرة وتمكن الممارسة مما جعلها تنؤ بطبيعة التجربة القومية ومقتضياتها ، ولا تنجح الا لماما في التوفيق بين التجربة القومية ومتطلبات العمل الشعرى . (49) فأغلبها كان مجرد استجابة تلقائية لطبيعة الموضوع القومي وعرضه في صورته التقريرية ، دون محاولة تجاوز هذا الى ما يقتضيه النتاج الشعرى من عمق واتزان (50) ، اللهم الا اللجوء أحيانا الى المحسنات اللفظية وقد تجلى هذا ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ في قوله :

... لا تحدث حسب نفسي انهـــا جذوة حمراء من نار جهنـــــم
لا تلمني ، أشعل الحقد دمــي وجنيني في عروق يتضخــــم
لا تلمني انهـــا أرض تبكــــي أأطيق الصمت والألم تألـــــم ..

فمن الواضح أن هذه الأبيات اكتفت في تشخيص التجربة القومية بما يلح على وجدان الشاعر الحاحا مباشرا ، وباختيار الالفاظ التي تعكس ما يجيش في نفسه من ثورة ، وبالاعتماد على التكرار والنهى والطلب والاستفهام في عبارات متتالية ومتقاربة المضمون . (51)

وعلى العموم ، فان أغلب قصائد محمود درويش التي تضمنت التجارب العاطفية الى جانب الموضوعات القومية ، قد ارتفعت ، من حيث المستوى الفني ، على القصائد التي اكتفت بالتعبير عن القضايا القومية . تشهد بهذا مثلا القصيدة التي يقول فيها :

---

(48) المصدر نفسه : ص 12 .
(49) المصدر نفسه : ص 7 .
(50) المصدر نفسه : ص 20 .
(51) المصدر السابق : ص 8 ـ 9 .

تقول لي شعري بها عـــابث يفرحها .. يحزنها .. بسحـــر
يقرب المرأة من وجههـــا فينبع الــوردى والأحـــمـــر
وترتمى الخصــلات طائشــة والعطر في غاباتها ينثـــــر
وتربك الفستان .. تــربكـــه ياويله يطول أم يقصــــر ..

فمن الواضح أن ظاهر هذه الابيات تشخيص لتجربة عاطفية ، والالفاظ قد اكتسبت فيها نضرتها وقدرتها على الايحاء (52) ، بخلاف ما هو في الأبيات السابقة التي اكتفت بالتعبير التقريري المباشر عن التجربة القومية .

واذا كانت الصلة بين التجربة العاطفية والموضوع القومي ظلت مفككة - الى حد ما - في الديوان الأول ، فان محمود درويش قد استدرك هذا في دواوينه اللاحقة ، مما جعلها مثالا للالتحام بين التجربة العاطفية عند الشاعر والتزامه بموضوعه القومي . يصدق هذا مثلا على مطولته «عاشق من فلسطين» أو في قصيدة «الأسير والمناديل ولوحة على الافق» التي يقول في مطلعها : (53)

رأيت جبينك الصفى .. مرفوعا على الشفق
وشعرك ماعز يرعى حشيش الغيم في الافق ..

ولم يقتصر عبد القادر القط في نقد هذه الاعمال الادبية - أو غيرها - على تحليل مضامينها فحسب ، وانما كان يرادف هذا كله بآرائه وأحكامه الفنية ، وكثيرا ما كان يشير الى بعض الهنات الفنية أو الاخطاء في التراكيب اللغوية أو في القوالب الفنية التي وقع فيها الأديب ، حتى غلب عليه ذلك اللون من النقد التوجيهي (54) الذي يراعي فيه توجيه الادباء وارشادهم .

---

(52) المصدر نفسه : ص 12 .
(53) المصدر نفسه : ص 21 ـ 22 .
(54) لا شك في أن النقد التوجيهي من أقدم أنواع النقد ، وما يؤكد هذا أن المعنى المعجمي لكلمة «النقد هو تمييز الصالح» من «الطالح» في الشئ المنقود . وفيما يتعلق بالعمل الفني كان النقد يهتم بالحكم على النتاج الفني بعدما يفصل السلبيات عن الايجابيات التي تكمن فيه . وقد عرف هذا النوع من النقد باسم النقد المدرسي أو النقد الأكاديمي أو النقد التعليمي وهو ما يسمى بالفرنسية
أنظر :

ونخرج من هذه النماذج التطبيقية التي عرضنا لها الى حصر بعض المعالم التي تميز بها المنهج الانساني عند عبد القادر القط ، ولعل أهم هذه المعالم :

– تركيزه على التجارب المعاشة ومراعاة مجالها ومقوماتها حتى يتسنى للنتائج الفني الذي يشخصها أن يكتمل من حيث الشكل والمضمون .

– الابتعاد عن الالتزام بموضوعات محددة اجتماعية كانت أو فردية لأن الزام الاديب نفسه بالالتزام بها ، كثيرا ما يخل من قيمة العمل الادبي وخصائصه الفنية .

– الاهتمام بالتجارب الانسانية أو التجارب التي تتضمن معاني انسانية دون التخلى عن التجارب الذاتية أو العاطفية ، لأن العنصر الذاتي جزء أساس في بناء أى عمل أدبي بحكمة نتاج شخص عبر فيه الاديب عما أحس به وطبعه بطابعه .

=وفي ساحة النقد العربي المعاصر ، عرف أيضا هذا النوع من النقد ، وهو الذي يراعى – قبل كل شيْ – توضيح الجوانب السلبية في العمل الفني حتى يتحاشاها الأدباء ، دون أن يهمل الإشارة إلى الجوانب الإيجابية فيه ، حتى يحتذيها الأدباء أو يطوروها . ويجب أن لا يفهم من هذا أن النقد التوجيهي يكتفي بتتبع نتاج الأدباء المبتدئين أو أدباء الدرجة الثانية فحسب وإنما هو يركز اهتمامه ، أيضا ، على أعمال الأدباء الكبار (أدباء الدرجة الأولى) . وذلك قصد استخراج الجوانب الإيجابية فيها حتى تكون مناطا أو عبرة للأدباء الناشئين .

ولعل أبرز من أهتم بالنقد التوجيهي في مصر ، هم اساتذة النقد والأدب في الجامعة . كما يبدو أن عبد القادر القط هو من أبرز الذين اهتموا بالنقد التوجيهي ، حيث تجلى اهتمامه بهذا اللون من النقد في كبر أعماله النقدية وعلى الخصوص في كتابه «في الادب المصري المعاصر» وفي عشرات المقالات نشرها في الصحف والمجلات ، وجمع بعضها – أخيرا – في كتاب «في الأدب العربي الحديث» .

وتجدر الاشارة هنا ، الى أن النقد التوجيهي الذي اتسمت به دراسات الدكتور عبد القادر القط لم تغلب عليه سمة الدعوة المباشرة الى منهج معين شأن ما هو معروف لدى العديد من النقاد والدارسين (انظر على سبيل المثال الى النقد التوجيهي عند العقاد والمازنى وكيف انهما كانا يدعوان الأدباء الى ضرورة الاهتمام بجانب الصدق في التعبير و «التعبير الصادق» عنصر أساسي في مذهبهم الفني) . فهو قد اقتصر على التوضيح والشرح ، لدرجة أن المتتبع لدراساته النقدية لايكاد يعثر على ملامح منهجه في النقد (الذي ينطلق – كما مر بها – من المفهوم الحضارى للعمل الفني) اللهم الا في المقاطع التنظيرية التي كانت تتخلل أحيانا دراساته التطبيقية . (سنتوسع في هذا في المنهج التكاملى) .

كذلك فان تحليلات عبد القادر القط لم تخل من النزعة التأثرية ، يستشف هذا - على الخصوص - من اصراره على ضرورة مراعاة الجانب الذاتي في دراسة الاعمال الادبية ومن دفاعه عن النزعة الرومانسية في نتاج بعض الأدباء . (55)

*

* *

وأهتم غالي شكري في دراساته بمختلف الانواع الأدبية . وسنقتصر على تتبع دراسته لبعض مسرحيات توفيق الحكيم منها مسرحية «أهل الكهف» التي يحاول في تحليله لها ، أن ينطلق من قضية «الموت والبعث» . وهي قضية رأى أنها محور المسرحية . وفي ضوء هذا المفهوم لمحور فكرة المسرحية رفض الناقد موقف النقاد الماركسيين (محمود العالم - سلامة موسى ...) الذين وصفوا «أهل الكهف» بأنها مسرحية رجعية ، على أساس أن توفيق الحكيم لم يدع أهل الكهف يشاركون مجتمعهم في حياته الجديدة ، وانما فضل لهم العودة الى الكهف ، حيث الجمود والموت . (56) وعلى العكس ، يرى غالي شكرى - من خلال المنظور الانساني - أن فكرة «أهل الكهف» تقدميه ، وليست رجعية ، وأن النقاد الماركسيين في تقويمهم «لأهل الكهف» قد اعتمدوا على المضامين الاجتماعية والسياسية أو على حد تعبيره ، اعتمدوا على التجارب الانسانية الخاصة ، بينما أهملوا التجارب الانسانية العامة التي تصورها المسرحية . غير أن التجارب الانسانية - فيما يرى الناقد - لا تتجلى الاّ اذا بحث عنها في البناء الداخلي لهذا العمل الأدبي ، لأن البحث عن «المعنى القريب» بدون مراعاة أبعاد «المعاني البعيدة» لأى عمل أدبي ، هو بمثابة اغتيال هذا العمل والتمثيل بجثته . (57) وعندئذ ، فان امعان

---

(56) انظر مثلا دراسته لشعر محمود حسن اسماعيل (في الأدب العربي الحديث ص 82 - 94) .

(56) راجع الفصل الاول والثاني من هذا البحث .

(57) ثورة المعتزل دراسة في أدب توفيق الحكيم - مكتبة الانجلو المصرية ، الطبعة الأولى 1966 - ص ص 282 ، 283 .

النظر في فكرة «أهل الكهف» (وهي قضية الموت والبعث) ، يثبت عكس ما ادعاه النقاد الماركسيون . (58)

والاختلاف هنا ، يكمن في أن الماركسيين ، قد نظروا الى «أهل الكهف» على أنها معادلة وفية وصادقة للوضع الاجتماعي في مصر في مرحلة الهزيمة ، بينما يرى غالى شكرى ، أن الواقع المصري لم يكن الا بمثابة القشرة التي تغلف لب القضية الذي هو ـ أساسا ـ قضية انسانية . بل هو يؤكد أن «أهل الكهف» ما هي الا مصر الفكرة وليست مصر الواقع الفتوغرافي . (59) وهو ينطلق هنا من أن هناك مسافة موضوعية بين الواقع والعمل الفني ، تبيح للمتلقى حدا معقولا من التأويل في تحليل الاعمال الادبية . وانطلاقا من هذا المبدأ يقرر الناقد أن رؤية توفيق الحكيم في «أهل الكهف» لأحداث الهزيمة والطغيان ، رؤية أبعد نظرا من الواقع المرئى البسيط الساذج . فقد رأى المؤلف «البعث» من خلال «الموت» أى أنه رأى «النصر» من خلال «الهزيمة» ، لأن عودة أهل الكهف الى كهفهم ، كان مع انتهاء مجال الرجعية والتخلف . (60)

ومن خلال هذا ، يصل الناقد الى أن أبعاد فكرة مسرحية «أهل الكهف» المتمثلة في عودة أصحاب الكهف الى كهفهم بعد خروجهم منه ، لا تنتهي عند مجرد عملية «العودة» في معناها النكوصى أو الاخفاق وانما تنتهي وراء سر عودتهم ، الذي هو الافساح لغيرهم مجال بناء الحضارة واعداد المستقبل . (61)

وفي تتبعه لمسرحيات أخرى لتوفيق الحكيم ، كشف غالي شكرى النقاب عن قضايا انسانية أخرى . ولعل أهمها ما أسماها «قضية العدل الاجتماعي» . وقد وضع هذه القضية في صورة مشكلتين أساسيتين تعاني منهما الانسانية ، وهما «مشكلة الانسان مع النظام» و «مشكلة السلام» .

---

(58) المصدر نفسه : ص 269 .

(59) المصدر السابق : ص 272

(60) المصدر نفسه : ص 265 ـ 267

(61) المصدر نفسه : ص 280 (قضايا المسرح) عز الدين اسماعيل .

أما مشكلة النظام ، فقد لاحظ أن جل أعمال توفيق الحكيم قد عالجتها ، وهو يقتصر في بحثه عنها على مسرحيات « اللص » و « الايدى الناعمة » و « الصفقة » .

وأما مشكلة السلام ، ولها ـ أيضا ـ جانب كبير من اهتمام مسرح توفيق الحكيم ، غير أنه اقتصر في توضيحها على ثلاث مسرحيات هي « صلاة الملائكة » و « لعبة الموت » و « أشواك السلام » . (62)

ولما كان الناقد قد اعتمد في تحليله القضايا الانسانية التي عالجتها هذه المسرحيات على نفس المنهج الذي تبناه في تحليل « أهل الكهف » ، فاننا رأينا أن نكتفي بما أشرنا اليه حول دراسته لباقي المسرحيات .

على أن من العدل الاشارة الى أن اهتمام غالى شكرى بالمضمون الانساني في العمل الأدبي ، لم يجعله يغفل الجانب الفنى فيه . فلم ينس أن يبين لنا كيف أن ـ مثلا ـ « أهل الكهف » هي « أول تراجيديا مصرية حقيقية » . (63) كما أن اهتمامه بالجانب الفني قد تجلى في تصديه لموقف النقاد الماركسيين من نفس المسرحية ، وخاصة عندما طالب ـ كما رأينا ـ بضرورة البحث عن أبعاد المعنى في البناء الداخلي للعمل الأدبي .

« تتحرك الاحداث في (الأرض) حركة انسانية ومنطقية ... وتدفعها دوافع وحاجات انسانية حقيقية ، ولا يفرض الاحداث قدر غامض أو فكرة مسبقة ، تصدر عن فعل انساني ، وتقود الى ردود أفعال انسانية ... » . (64)

ربما يلخص هذا النص منهج عبد المحسن طه بدر في دراسته لرواية « الأرض » ، كما أنه يضع أمامنا موقفه من هذه الرواية التي اهتمت بمشكلات الأرض المتمثلة في مقاومة الفلاحين للمستغلين . أما رواية « الفلاح » التي جاءت بعد صدور قوانين الاصلاح الزراعي ، والتي تبنت مشكلة الفلاحين أنفسهم ، بعدما تخلصوا من مشكلة استغلال أرضهم ، فان نوع الصراع فيها يختلف عن

---

(62) المصدر السابق : ص 387 ـ 403

(63) المصدر نفسه : ص 257

(64) د . عبد المحسن طه بدر ـ الروائي والأرض ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ ط/1971 ـ ص 128

الصراع في «الارض» . فأطراف الصراع في «الأرض» واضحة : السلطة الدكتاتورية في جانب والفلاحون في جانب آخر ، بينما الأمر في «الفلاح» أكثر تشابكا وتعقيدا ، نلقي السلطة ومعظم أجهزتها قد انضمت الى جانب الفلاح . ولكن ظلت هناك طائفة ، استطاعت أن تحافظ على تمسكها بمستقبل الفلاحين وزمام أمرهم ، بفضل وجود أقرباء لها في مراكز حكومية مختلفة ، استغلتهم في فرض استمرارية هيمنتها على الفلاحين . (65)

ويبدو أن الصراع الذي حاول الناقد التركيز عليه في تحليله لرواية «الفلاح» يكمن في مشكلة «العدل الاجتماعي» التي ظلّ المجتمع الريفي يعاني منها على الرغم من الاصلاحات القانونية ، والمشاريع الزراعية التي قدمتها الحكومة في سبيل اصلاح حال الفلاحين .

كما وصل الناقد ـ من خلال تحليله لمواقف شخصيات الروايتين ـ الى أن المقاومة في «الفلاح» صارت بالكلمات (مقاومة سلبية) بعدما كانت في «الأرض» بالفعل (6) (مقاومة ايجابية) . ولعل سبب ذلك يرجع الى شكل اطار الاحداث نفسها ، ففي «الأرض» كانت المقاومة العملية هي الحل الوحيد للتخلص من هيمنة المستغلين الذين كانت كل أسباب عيش الفلاحين تحت رحمتهم . أما في «الفلاح» (وقد جاءت في فترة كان الوضع السياسي والاقتصادي للبلد قد استتب الى حد ما) فان نوع المقاومة الذي يفرض نفسه ، بل يستسيغه الوضع المحلي ، هو المقاومة بالكلمات ، كالشكاوى أو الانتقادات الموجهة الى المسئولين .

وانطلاقا من المبدأ الذي يرى أن الديناميكية أو الحركة المطردة هي المنظور الاساسي الذي يطل منه الناقد على الاعمال الادبية ، نجد عبد المحسن طه بدر يؤاخذ هاتين الرؤيتين على أنهما لم تتسما بالحيوية ، فلم يقم الكاتب ـ في نظره ـ سوى بتسجيل الحوادث التي وقعت (67) ، فضلا عن أن بطل «الأرض» لم يقم سوى بدور ذلك الزائر الغريب الذي يرصد الوقائع من بعيد ويسجلها . (68)

(65) المصدر السابق : ص 172 ، 173

(66) المصدر نفسه : ص 174 ـ 184

(67) المصدر السابق : ص 158

(68) المصدر نفسه : ص 163 ، 164

وعلى الرغم من تشابه هذا الموقف بما كان يطالب به المنهج الماركسي في النقد الادبي ، الا أن هناك فرقا جوهريا يفصل بينهما ، فالناقد الانساني يؤاخذ الاديب على سطحية رؤيته وضبابيتها . فلأنه عاش الاحداث من بعيد ، كان تشخيصه لها ناقصا ومفتعلا وهو ينطلق في كل هذا من المنظور الانساني الذي يعالج الاحداث من خلال بعدها الانساني . بينما لا يهتم المنهج الماركسي الا برؤية الاديب للدور الذي تلعبه البروليتاريا في مقاومتها لرجال الاقطاع .

على أن معالم المنهج الانساني قد تتضح أيضا في دراسة عبد المحسن طه بدر لرواية «جبل القدر» لمطاوع صفدى . فهو يؤاخذه على اقتصاره في تقديمه عالما خاصا به ، عالما استقطب فيه الكاتب مشاكله الذاتية الخاصة رغم اعلانه على لسان بطله «نبيل» بأنه بطل كفاح على الصعيد الانساني كله . (69)

بقي أن نشير الى أن اهتمام عبد المحسن طه بدر بالناحية الفنية في العمل الادبي أو حكمة القائم على المضمون والشكل معا ، قد اتسمت به كل دراساته . وهذه ميزة خلا منها - كما رأينا - المنهج الماركسي الذي كاد يقتصر في تقويمه على المضامين الاجتماعية .

وبعدما عرفنا كيف تتبع الناقد في بعض الاعمال الروائية ، صور القضايا أو المشاكل الانسانية ، نجده قد ضمن هذا كله أحكامه الفنية . وقد ارتكزت كل أحكامه على مسلمات فنية ، فحكمه على أن الكاتب - عبد الرحمن الشرقاوي - لم يتخلص من ضبابية الرؤية وتسطحها بالرغم من اقترابه من الرؤية الصادقة للواقع الريفي ممن سبقه الى نفس الموضوع ، (لعله يقصد صاحب «زينب» وصاحب «ابراهيم الكاتب») ، يقوم على أن الكاتب لم يتمكن من تشخيص تفاصيل المشاكل التي كان يعاني منها الفلاح ، واقتصاره على سرد ما تخيله أو سمع عنه أو قرأه في الصحف ، كما قد يكمن سر ذلك في حيرة الكاتب بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية والخلط بينهما . (70)

---

(69) حول الاديب والواقع : ص 95 ، 96

(70) الروائي والأرض : ص 120

وربما أحسن ما يؤكد اهتمام طه بدر بالجانب الفني في تطبيقاته خلاصة حديثه حول «الأرض» . اذ يرى أنها تبدأ بدايتها الحقيقية حين يركز الشرفاوي على الصراع بين الفلاحين وبين السلطة ، أما في بداية الرواية حين يترك الشرفاوي المجال للراوي ، أو حين يحاول جر الفلاحين للدفاع عن الدستور ، وحزب الوفد ، أو لمقاومة الاستعمار فانه يورط روايته في كثير من الاخطاء الفنية ، فهو اما يقع أسيرا لأعمال سبقته في هذا المجال ، أو يتحدث عن قضايا تعرقل رؤيته أو تناقضها ، أو يأتي بأحداث لا ضرورة لها يتعسف في فرضها على الرواية ، كما يفرض أحيانا بعض الشخصيات لا دور لها سوى شرح وجهة نظره ، أو ينطقها بما يتجاوز مستواها العقلي ، ويتكلم أحيانا على لسانها ويفرض عليها أن تتبنى قضايا غير قضاياها . (71)

وربما يؤكد لنا هذا مدى التطور الذي حدث للمنهج الانساني عما كان عليه في بداية عهده .

*

* *

وفي ضوء تلك الآراء النظرية والأعمال التطبيقية التي تميز بها المنهج الانساني في النقد الادبي المعاصر في مصر نصل الى جملة حقائق أهمها :

(1) أن المنهج الانساني ، بالمام أصحابه بالاسس الـ[illegible] والمنهجية في التنظير والتطبيق على السواء ، قد تخطى بعض الاخطاء [illegible] وقع فيها المنهج الماركسي ، نتيجة ضعف القاعدة المنهجية التي بنى عليها [illegible] به أحكامهم ، والدعامة النظرية الناقصة التي انطلقوا منها .

(2) ونتيجة ارتكاز هؤلاء النقاد على قاعدة سليمة :

أ ـ خلت دراساتهم من التعسف في محاكمة الأد[illegible] . ومن الشطط في تفسير الاعمال الادبية وتقويمها .

---

(71) المصدر السابق : ص 141

ب ـ تخلص نقدهم التطبيقي من ظاهرة الفصل بين المضمون والشكل.

جـ ـ واكبت أعمالهم التطبيقية دعوتهم النظرية.

(3) لم يقتصر المنهج الانساني على استخراج القضايا الفردية أو القضايا الاجتماعية، وانما حاول أن يجمع بينهما، منطلقا من أن العامل الفردي والعامل الاجتماعي، ما هما سوى وسيلة لتحقيق العامل الانساني في الادب والفن.

(4) ومن خلال هذه الخصائص نصل الى أنه ليس من الغريب أن يكون المنهج الانساني في النقد الأدبي المعاصر في مصر قد نشأ كرد فعل للمنهج الماركسي المناقض لكل تلك الخصائص التي انفرد بها المنهج الانساني.

*

* *



الفصل الرابع

التحليـل الإجتمـاعي للأدب



عرفنا أن معالم علم الاجتماع الادبي قد بدأت تتحدد في الخمسينات من هذا القرن ، حيث تأسست بعض المعاهد لدراسة الأعمال الأدبية في ضوء نظريات علم الاجتماع .

غير أن قيام هذه المعاهد لم يعف هذا المنهج من التخلف عن مواصلة تطوره شأن غيره من المناهج المتفرعة من علم الاجتماع المعرفة (علم الاجتماع الحضاري أوالعمراني ، علم الاجتماع الاقتصادي ، علم الاجتماع السياسي ، علم الاجتماع الديني ، علم الاجتماع اللغوي ، علم الاجتماع القانوني ...) . وربما يرجع سر هذا الى طبيعة العمل الأدبي نفسه (1) ، والى رفض بعض النقاد والدارسين التفسير الاجتماعي للادب ، منطلقين من أن العمل الأدبي مستقل عن العلوم . ولعلهم يساندون هنا الادباء والفنانين الذين يرفضون أن تتناول أعمالهم بالدراسة من الوجهة العلمية . فضلا عن أن علم الاجتماع الادبي يعاني من العجز عن الربط بين مضمون العمل الادبي وشكله ، لاقتصاره على تحليلات الظواهر الاجتماعية التي يتضمنها العمل الأدبي .

(1) مما لاشك فيه أن هناك فرقا بين أن تساهم العلوم في الدراسة الادبية وبين أن يكون الاثر الأدبي مجرد ميدان للتجارب العمية . فضلا عن أنه لوكانت وظيفة الاثر الادبي الرئيسية هي مجرد عرض بيانات لكان أى بحث أجتماعي افيد من أى أثر أدبي . كذلك ، اذا كان الامر لا يتعلق سوى بتسجيل الواقع الاجتماعي فان أى مجموعة من الجرائد أو المجلات تصبح أعلى قيمة من كل الأنواع الأدبية التي نشرت في نفس الفترة التي صدرت فيها .

أيضا فان اتخاذ الأثر الأدبي مجرد وثيقة اجتماعية أو تاريخية له خطورته التي تتمثل في تفضيل أعمال أدبية رديئة ـ لأنها قد تكون أكثر أهمية من ناحية الدلالات الاجتماعية التي تتضمنها ـ على أعمال رفيعة .

بالاضافة الى هذه المشكلات النظرية ، هناك مشكلات منهجية تواجه قيام علم الاجتماع الادبي . والمقصود بالمشكلات المنهجية ، الميادين الرئيسية التي تدور في رحابها الدراسات السوسيولوجية للأعمال الأدبية . وقد اختلف الدارسون حول تحديد هذه الميادين غير أن اختلافهم ليس جوهريا ، اذ أنهم لا يختلفون سوى في تحديد بنود شكل المنهج الذي يسيرون عليه في الدراسة السوسيولوجية ، أما الاطار العام للمنهج فواحد عندهم . وقد يتجلى هذا ـ مثلا ـ في دراستين قام باحداهما « البيرميمي » وقدم الثانية « روبير اسكاربية » .

« فألبيرميمي » يحدد في دراسة تحت عنوان « مشكلات سوسيولوجية الادب » مجالات بحث علم الاجتماع الادبي في (المؤلف ، العمل الأدبي ، والجمهور) ويقترح فيما يتعلق « بالمؤلف » أن يدرس وضعه الاقتصادي ومكانته الاجتماعية . وبالنسبة « للعمل الادبي » يرى ضرورة الدراسة السوسيولوجية للأجناس والموضوعات والشخصيات والأساليب . ويقترح فيما يختص « بالجمهور » دراسة عملية الاتصال ومدى نجاح العمل الأدبي في انتشاره بين الجمهور. (2)

واعتمد صاحب كتاب « سوسيولوجية الأدب » على اطار مثلث الجوانب ، لا يختلف كثيرا عن الاطار الذي تبناه « البيرميمي » ، فهو يرى أن من الممكن القيام ـ في ميدان علم الاجتماع الادبي ـ بدراسات تعتمد أساسا على مجالات ثلاثة هي : « انتاج الادب ، تسويقه ، واستهلاكه » . (3) أما فيما يتعلق « بانتاج الأدب » فان « روبير اسكاربية » يتناول الكاتب باعتباره منتج السلعة الادبية ، ويبحث الأوضاع الاقتصادية للكاتب ومشكلة تموينه ومهنته الاصلية التي يقتات منها . ثم يكشف عن انتماءاته الطبقية ، كما يناقش فكرة الأجيال الأدبية التي تتكون من مجموعة متجانسة من الأدباء يتصدرون الحياة الادبية في كل حوالى سبعين سنة . ثم يرى ضرورة الاهتمام بالجوانب الاجتماعية والاقتصادية الخاصة

(2) Albert Mimmi – Problèmes de la sociologie de la litterature Paris. PU.F. 1963, Tome II pp. 229-314.

(3) Robert Escarpit, Sociologie de la litterature, Serie, (que-sais-je) N° 777 p. 5.

بمشكلة «تسويق» الانتاج الادبي ، وضرورة مناقشة طبيعة عملية التسويق أو النشر والعوامل التي تتحكم فيها في مختلف المجتمعات ، ودور وسائل الاعلان والدعاية في ترويج الكتب أوكسادها مع الاعتماد في كل هذا على البيانات الاحصائية . وفي المجال الثالث (استهلاك الادب) ، يرى ضرورة مناقشة العلاقة التي تربط العمل الأدبي بجمهوره ، ومدى نجاح العمل الأدبي ، ودوافع استهلاكه ، والظروف التي تحيط بمطالعته . (4)

ولعله قد اتضح من خلال هذا التلخيص لمنهجي الكاتبين أن نقطة الاختلاف بينهما تكمن في المجال الثاني الذي اقترحه «ألبيرميمي» والخاص بالدراسة السوسيولوجية للعمل الادبي نفسه بينما أهمل «روبير اسكاربية» مندان سوسيولوجية العمل الادبي . بل أن العناصر الثلاثة التي اقترحها «روبير إسكاربية» قد يجمعها العنصران الأول (سوسيولوجية المؤلف) والثالث (سوسيولوجية الجمهور) في منهج «ألبيرميمي» .

ولا شك في أن لمجال سوسيولوجية العمل الادبي أهمية بالنسبة للنقد الادبي ، ذلك اذا اعتبرنا ميدان النقد الادبي هو دراسة العمل الادبي لا سوسيولوجية المؤلف أو الجمهور . أو بمعنى آخر فانه لا صلة للمجالين (الأول والثالث) في اطار «ألبيرميمي» - فضلا عن المجالات الثلاثة في منهج «روبير اسكاربية» - بالنقد الأدبي . أما اذا سلمنا بأن علم الاجتماع الأدبي ما هو الا فرع من فروع علم الاجتماع المعرفة ، يقوم به علماء الاجتماع بدراسة الادب كظاهرة اجتماعية ، مستغلين في ذلك المناهج والنظريات السائدة في علم الاجتماع ، فانه يواجهنا سؤال يطرح نفسه هو : هل يدخل علم الاجتماع الادبي في باب النقد الادبي ؟

ولعل تجلية التفرقة بين علم الاجتماع الادبي ونقد العمل الادبي قد تتضح من خلال تتبع احدى الدراسات (5) التطبيقية التي تبنت علم الاجتماع في

---

(4) Ibid, pp. 17-43

(5) لعل أشهر دراسة تبنت منهج علم الاجتماع الأدبي في دراسة العمل الأدبي نفسه هي دراسة لوسيان جولدمان في كتابه «من أجل تحليل اجتماعي للرواية

دراسة العمل الأدبي . وقد اخترنا دراسة «السيد يس» لرواية «العيب» ليوسف ادريس . ولما كان مجال اختصاص «السيد يس» علم الاجتماع ، فمن الطبيعي أن تبرز آثار هذا العلم في دراسته لهذه الرواية . (6)

ومن خلال تتبعه لمواقف شخصيات الرواية وأحداثها توصل «السيد يس» الى أن من الممكن تفسير هذه الرواية ـ باعتبارها وثيقة تصلح للاستعانة بها في البحوث العلمية ـ في ضوء المنهج الذي اقترحه عالما الاجتماع «هورتون» و «لسلى» لدراسة الظواهر الاجتماعية المنحرفة . (7) كما يثبت الدارس في صدر دراسته أن «العيب» أشبه ما تكون بدراسة علمية منهجية منظمة ، من النوع الذي يطلق عليه في علم الاجتماع «دراسة الحالة» (8) ، وذلك لأن المؤلف قد تعقب بطلة روايته ، الفتاة الجامعية «سنا» منذ تعيينها في مصلحة ـ كل موظفيها من الذكور ـ ومحاولة

---

(6) يقترح «السيد يس» خطة ـ لدراسة الأدب المصري المعاصر تتركز على اركان ثلاثة :
أ ـ الدراسة الاجتماعية للادباء ب ـ الدراسة الاجتماعية للاعمال الأدبية جـ ـ الدراسة الاجتماعية للجمهور .

وهو يؤكد أن هذه الدراسة لا تكتمل شروطها الا اذا تعاون فيها مجموعة من الدارسين ، أى أنها دراسة جماعية وليست فردية .

انظر كتابه «التحليل الاجتماعي للادب» الفصلين التاسع والعاشر .

(7) ينقسم «هورتون» و «لسلى» الى ثلاثة أقسام :

أ ـ منهج الانحراف الشخصي : وهو ينظر للسلوك المنحرف بحسبانه نتاج سلوك بعض الافراد الذين فشلوا في تمثل العادات والقيم السائدة .

ب ـ نهج صراع القيم : يحلل هذا النهج الجريمة في ضوء القيم المتصارعة في المجتمع ، اذ تختلف القيم حول الافعال الاجرامية وحول ما ينبغي أن يتخذ حيالها دون تدابير ، فبينما يجمع أفراد انجتمع على استنكار جريمة القتل ، اذ بهم يختلفون حول جريمة كالرشوة مثلا .

جـ ـ نهج الاختلال الاجتماعي : وهويدرس مشكلة الجريمة باعتبارها نتاج التغير الاجتماعي .
انظر «التحليل الاجتماعي للادب «السيد يس» ـ مكتبة الانجلو المصرية عام 1970 ص 130 ـ 131

(8) يعرف علماء الاجتماع «دراسة الحالة « Case Study » بأنها دراسة علمية ترتكز على الموقف الكلى أو على جماع العوامل ، وعلى وصف التحليل الاجتماعي للادب ص 129 . انظر أيضا : «أسس البحث الاجتماعي «تأليف جمال زكي والسيد يس ، دار الفكر العربي ـ القاهرة 1963 ص 367

تكيف «سناء» مع جو الوظيفة الى أن سقطت في النهاية ، حيث شرعت تقبل الرشوة - شأن زملائها - وتفرط في عرضها .

وسر سقوط «سناء» - فيما يرى الدارس - يكمن في مشكلة «الاختلاف الاجتماعي» السائدة في المجتمع الذي عاشت فيه . (9)

ايضا ، فان تفسير سلوك شخصيات الرواية ، من خلال رؤية علم الاجتماع ، يتجلى في محاولة تعليل «السيد يس» تقاضي الموظفين - ابتداء من الفراش الى المدير العام - الرشوة في مقابل بيع التراخيص المكلفين باصدارها مجانا ، وارتياح هؤلاء الموظفين الى هذه العملية . فالسر في هذا كله يرجع الى ما يعرف في علم الاجتماع بالثقافة الاجرامية التي لها قيمها الثابتة اذ يتوارثها الموظفون جيلا عن جيل ، وتحدد لهم كيفية تسلم الرشوة من أفراد الشعب وتخلق لهم المصطلحات الخاصة بها ، وتمدهم بضروب التبرير التي تخفف عنهم وطأة الشعور بتأنيب الضمير . وقد يتجلى هذا ، مثلا مع «الباشكاتب» الذي - (على اثر انتفاضة «سناء» في وجه «الجندي» الذي حاول اقناعها بتسلم الرشوة شأن زملائها في المصلحة) - حاول أن يصطنع أعذارا لتبرير سلوكه حين أخذ يشرح «لسناء» موقفه من عملية أخذ الرشوة . يقول :

«يا بنتي الاخلاق الكويسة حاجة .. وأكل العيش حاجة تانية .. يا بنتي انتى لسه صغيرة ع البر .. ما شيلتيش هم المسئولية .. لما تكونى مسؤلة عن جيش زى اللى أنا مسئول عنه وكل يوم لازم تسدى 20 بق مفتوحين لك مش ح سميها سرقة أبدا .. أنا با سرق مين .. دول (يقصد المواطنين) أغنية .. وأنا ما باخدش غصب عنهم .. هم اللى بيدفعوا من نفسهم ...» (10)

ولما كانت عملية أخذ الرشوة - في الرواية - مشروعا تعاونا أو عملية منظمة ، ينطبق عليها ما يطلق عليه في علم الاجرام «الجريمة المنظمة» (11) ، حيث

---

(9) التحليل الاجتماعي للادب - ص 129

(18) انظر «العيب» يوسف ادريس - مكتبة غريب - القاهرة 1977 ص 69 .

(11) يقصد بالجريمة المنظمة crime organisée ، الجريمة التي يوزع فيها السلوك الاجرامي على «

تقوم شخصية «خفاجي» بعملية الوساطة بين الموظفين وأفراد الجمهور ويقوم «الجندي» - الموظف المنحرف - بتسليم الموظفين - على اختلاف درجاتهم - نصيبهم من الرشوة ، فان من الطبيعي ان تجرف هذه العملية الجماعية أي فرد يحاول أن ينعزل عنها . ولذلك فموقف «سناء» قد تغير - نتيجة العزلة الكاملة التي فرضها عليها أعضاء المكتب ، فضلا عن المأزق المالي الذي وقعت فيه ولم تكفها اجرتها الشهرية في التخلص منه - فرضخت أخيرا لتقبل الرشوة شأن زملائها . (12)

وهكذا يتضح أن «السيد يس» قد استغل - في تحليله السوسيولوجي لهذا العمل الادبي - جملة من نظريات علم الاجتماع ، كان من أهمها منهج «هورتون ، لسلي» .

وربما نصل الآن الى الاجابة عن السؤال الذي سبق طرحه حول تحديد صلة علم الاجتماع الادبي بالنقد الادبي .

وبغض النظر ، عن أن المهتمين بعلم الاجتماع الادبي ، هم - في الغالب - علماء الاجتماع (13) ، الذين يتخذون الأثر الأدبي مجرد وثيقة تاريخية لاكتشاف الظواهر الاجتماعية التي تميز بها عصر من العصور ، أو جيل من الاجيال ، أو مجتمع من المجتمعات أو أمة من الامم ... فان علم الاجتماع الأدبي - (كما اتضح لنا من دراسة «السيد يس» ، والمنهجين اللذين وضعهما «البيرميمي» و«اسكرابية») - يحاول فهم الظواهر الاجتماعية من خلال الرؤية الأدبية . وعندئذ يصبح فهم الادب مجرد وسيلة لمعرفة الحقائق الاجتماعية الكامنة فيه .

ومن البديهي حينئذ ، أن تكون القيمة الاجتماعية التي يجنيها المحلل الاجتماعي للادب مختلفة عن القيمة الفنية التي قد يصل اليها الناقد الادبي في

= أدوار محدودة يقوم عدة أشخاص بها ويقوم كل واحد منهم بدور معين ، والعائد يقسم بينهم بطريقة أو بأخرى .

أنظر مثلا : الدليل الاجتماعي للادب ص 133

(12) انظر «التحليل الاجتماعي للادب» ص 131 ـ 134

(13) يرجع فضل تأسيس منهج علم الاجتماع الأدبي الى علماء الاجتماع انظر (المدخل) .

تحليله لنفس العمل . ولعل ذلك ، يرجع الى اختلاف الرؤية عندهما ، فرؤية المحلل الاجتماعي تنصب على ما يتضمنه العمل الادبي من حقائق اجتماعية ، وفي ضوء تلك الدلالات ، يكون حكمه ـ ان كان له حكم ـ على العمل الادبي بالجودة أو الرداءة . بينما يتوسل الناقد الادبي بالظروف الاجتماعية التي أحاطت نشأة العمل الادبي ـ وقد يتجنبها ـ لسبر أبعاد دلالاته وفهمها .

كما أن منهج علم الاجتماع الادبي يكثر من استغلال النظريات الاجتماعية ـ وقد يتعسفها ـ في تحليله للاعمال الادبية ، ويحاول أن ينسج عليها مفهوماته لشخصيات العمل الادبي وأحداثه .

وعلى الرغم من تلك الفروق التي تفصل بين التحليل الاجتماعي للادب والنقد الادبي ، فان هناك من يرفض هذه التفرقة . نذكر ـ على سبيل المثال ـ « ديفيد ديتشس » (14) الذي يدخل كل بحث في الاصول الاجتماعية للاديب ، والآثار التي تركتها العوامل الاجتماعية في أدبه ، في ميدن النقد الأدبي . و « لوسيان جولدمان » (15) الذي يعتقد أنه لا فرق بين التحليل الاجتماعي للادب والنقد الادبي ، فضلا عن « ادوين جرينلو » (16) الذي أدخل كل ما يمت بصلة الى تاريخ الحضارة الانسانية في ميدان الأدب ونقده .

غير أن هذا ، لا ينفي وجود من يفصل بين علم الاجتماع الأدبي والنقد الادبي ، فقد فصل بينهما ـ مثلا ـ « السيد يس » (17) اذ أخرج دراسته الاجتماعية لرواية العيب ـ ودراسات لوسيان جولدمان ـ من دائرة النقد الادبي ، وأدخلها في مجال علم الاجتماع الادبي . هذا ، فضلا عن أن ما يثبت شساعة البون بين هذين المنهجين ، اهمال النقاد ـ كما رأينا ـ الاستعانة بعلم الاجتماع الادبي ورفضهم له .

---

(14) مناهج النقد الأدبي ـ ص : 549

(15) حوار مع اليسار الأوروبي ـ ص : 165 ، 166

(16) نظرية الأدت ـ ويليك ـ دادين ـ ص : 19

(17) التحليل الاجتماعي للادب ـ ص : 35

ويحق لنا ـ في ضوء هذا ـ أن نشير الى أنه اذا كانت للثقافة الاجتماعية فائدة في دراسة العمل الادبي ، فان فائدتها تظل وسيلة فقط ، ولا تتعداها فتصبح غاية يبحث عنها الدارس .

*

* *

الباب الثاني

الإتجاه النفسي

مدخل :

الفصل الأول:

دراسة شخصية الأديب

الفصل الثاني :

التحليل النفسي للأدب



مـدخـــل

في دراستنا للاتجاه الاجتماعي رأينا أن العامل الاجتماعي لا يكتمل في تحليل العمل الأدبي ، ما لم يستعن بالعامل النفسي . وقد أشار أحد الدارسين الى أن الفرويدية والماركسية ما هما سوى محاولات مختلفة للوصول الى معرفة الطبيعة الانسانية ، وأن هذه المحاولات غير متناقضة ، بل متكاملة وتثرى كل منها الأخرى (1) .

ولئن كانت قضية «علاقة الأدب بالمجتمع» قد لقيت ، منذ القدم ، اهتمام الدارسين والمفكرين ، فان قضية «علاقة الأدب بصاحبه» قد لقيت أيضا عنايتهم منذ القدم ، ولعلهما نشأتا معا . ولوشئنا أن نستعرض أهم أسماء الذين عنوا بالبحث في هذه القضية (علاقة الأدب بصاحبه) لكان علينا أن نسرد قائمة طويلة تضم أسماء فلاسفة وعلماء نفس فضلا عن النقاد والأدباء والفنانين . نستشف صداها عند أفلاطون في موقفه من الفن والأدب ، وعند أرسطو في نظرية التطهير ، ثم عند من تبعهما من أمثال أفلوطين وهوراس وبوالو وهيجل وكانت وشوبنهور وبرجسون وكروتشيه ... وعند علماء النفس كفرويد ، يونج ، أدلر ، ريبو ، دى لاكروا ، شارل بودوان ، شارل مورون الفريد بينيه ، جان بياجيه ... أما النقاد والفنانون عامة ، الذين راعتهم هذه القضية فلا مجال لحصر أسمائهم .

---

(1) الماركسية والتحليل النفسي ص 11 .

ومن الراجح أن ظهور البحث الحقيقي في هذه القضية يرجع الى فرويد وأتباعه الذين كادوا يحصرون اهتمامهم في ميدان الفن والأدب بخلاف الفلاسفة الذين لم يأت حديثهم عن هذه القضية الا عرضا . ومن هنا جاز أن يكون كتاب فرويد «تفسير الاحلام» (1900) فجر الدراسة النفسية للأدب . وفضل فرويد على تطور الدراسات النفسية للأدب والفن لايحتاج الى توضيح ، فآراؤه حول عملية الابداع وصلة الانتاج الفني بمبدعة قد شغلت جل أعماله . وبطبيعة الحال فان المقام لا يتسع هنا لعرض شامل لآرائه ، ولذلك فضلنا الاشارة فقط الى بعض الآراء التي كان لها أثر بالغ في دراسات النقاد أو مؤلفات الأدباء والفنانين .

ولعل أول ما يلاحظ في نظريات فرويد أنه آمن بأن الباعث على الفن ليس المحاكاة - كما كان يرى الدارسون الأغريق وأتباعهم من فلاسفة ونقاد القرن 17 و 18 - وانما هي «الغريزة الجنسية» . كما يربط نشأة الفن بحالات غير طبيعية عند الفنان ، فالفنان - عنده - انسان عصابي ، غير أن هناك فرقا بين الفنان والعصابي ، فهو يخبرنا بأن الفنان يختلف عن العصابي بمعرفته كيف يشق طريقه عائدا من عالم الخيال (الابداع أو منطقة اللاشعور) «وهو يضع ثانية قد ما راسخه في عالم الواقع» (2) ، بينما لا يستطيع العصابي التخلص من أوهامه . غير أن هذا يعني أن الفنان لا يسترجع وعيه الكامل الا بعد ما ينتهي من عملية الابداع ، فهو عصابي في لحظة الابداع ، عادى بعد ذلك ، ولعل هذا ماجر عليه الاتهام بأنه وسم الفنانين بالجنون .

وقبل أن نتعرض لبعض أتباع فرويد ، نرى من الحق الاشارة الى أن فرويد قد عدل بعض الآراء التي سبق أن أقرها في بداية عهده . فقد عدل نظرية الباعث على الفن (3) بعدما تبين له أن بعض المواقف في الحياة تتطلب عكس ما يدعى .

---

(2) النقد ، أسس النقد الأدبي الحديث - ترجمة هيفاء هاشم ج 1 ص 322 .

(3) كان فرويد يرى أن للناس - ومنهم الفنانون - دوافع ورغبات كامنة لا يمكن اشباعها كلية في المجتمع . ومن هنا كان عليهم أن يتخلوا عن هذه الرغبات والدوافع أو يحاولوا تعديلها . ولما كان من الصعب اخماد هذه الرغبات أو كبتها ، وهي تظل تطالب بنوع من الاشباع ، ويكون هذا الاشباع اما في شكل أحلام النائمين أو في هذيان العصابيين أو في احلام اليقظة التي تراود الناس ، أو في الأعمال الفنية . ومن ثم فان الباعث على الفن عند الفنان هو محاولة تعويض ما لم يستطع تحقيقه في المجتمع ، أو هو وسيلة من =

فقد كان يحلل الأحلام ، بما فيها الأحلام المزعجة ، على أنها اشباع لرغبات الحالم ، أى أنها في خدمة «مبدأ اللذة» (4) وتحقيق طبيعي لما لم يستطع تحقيقه في الواقع ، غير أنه أجبر أخيرا على اعادة النظر في هذه النظرية اذ وجد في حالات ما يسمى «عصاب الصدمة» أن المريض يعود في أحلامه ـ وهو في أشد حالات الألم ـ الى الموقف المؤلم ذاته ، الذي حلت النكبة فيه ، وظهر أن من المستحيل تفسير هذه الأحلام على افتراض وجود عنصر اللذة (5) .

وقد نستخلص من هذا التراجع في تفسير أمثال هذه الأحلام ، تراجعه عن نظرية الاشباع في الابداع الفني ، اذ ليس كل عمل فني هو بمثابة تعويض عما تعسر أو استحال تحقيقه في عالم الواقع .

ومن المعروف ، أن مجموعة أخرى من علماء النفس ، أدخلت تعديلات في نظريات فرويد ، ولعل من أشهرهم «أدلر» صاحب مدرسة «علم النفس الفردى» اذ عارض تأكيد فرويد على أهمية الغريزة الجنسية في نشأة الأمراض العصابية . ويرى أن الشعور بالنقص هو السبب الرئيسي لتكوين الأمراض العصابية ، وأن الباعث على الفن هو غريزة حب الظهور أو حب السيطرة أو التملك . أما «يونج» صاحب مدرسة «علم النفس التحليلي» فيرى ، أيضا ، أن فرويد قد غالى في تأكيد أهمية الجنس في نشأة العصاب كما يرى أن «أدلر» قد اقتصر على جانب السيطرة والتعالى بينما أن الباعث على الفن هو «العقل الباطني» . ولعل أهم ما أنفرد به «يونج» عن فرويد وادلر هو نظريته في اللاشعور ، اذ قسم اللاشعور قسمين : اللاشعور الشخصي أو الفردى ، واللاشعور الجمعي ، أما النوع الأول فهو ما انطلق منه فرويد في تحليلاته للأعمال الفنية ، بينما النوع الثاني (وهو يحوى التجارب والأفكار الموروثة ويمثل طرائق التفكير البدائي للعقل البشرى) هو ـ في نظر يونج ـ مصدر الأعمال الفنية .

= الوسائل التي يستخدمها الانسان ليحول طريق الوساوس ـ الجنسية اذا سلمنا بأن الباعث الأساسي هو الغريزة الجنسية .

(4) سيجمود فرويد ـ تفسير الأحلام ، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف بمصر 1957 ص 185/149 .

(5) Karl Abraham, Psychanalyse et culture, ed, Payot N° 145 Paris 1969, pp. 8-9.

وقد وجهت لهؤلاء الدارسين بعض المآخذ والانتقادات ، كان من أهمها أن مطالبهم لاتنأى عن أن تكون دعوات لدراسة الفنانين دراسة كلينيكية (عيادية) لأن الغاية من أبحاثهم كانت أساسا طبية (6).

وفي ضوء المآخذ التي وجهت الى الفرويد يين وأشياعهم ، تجنب بعض الدارسين ما وقع فيه الفرويديون . ولعل من أشهر الذين حاولوا دراسة الأدب نفسه في ضوء حقائق علم النفس كان «شارل بودوان» وتلميذه «شارل مورون» .

أما شارل بودوان فان دراساته (7) تختلف جذريا عن دراسات الفرويد يين فهم يهدفون الى أن يظهروا كيف أن من الممكن استخدام نتاج أدبي كمادة تسمح بسبر أغوار الأديب النفسية ، أكثر مما يطمحون الى الوصول الى امكانيات سبر وحكم أفضل : هدفهم تحليل «أشخاص عصابيين» وليس الانفتاح على تقييم نقدى ، هدفهم تحليل نفسي، وليس تحليلا أدبيا ، بينما يتم العكس مع بودوان الذي أصبح التحليل النفسي الأدبي عنده شرح وتقييم أمور جديدة من خلال التوضيح النفسي ، وطريقة شارل بودوان تنحصر في اللعب في آن واحد على الدراسة الدقيقة للعمل الأدبي وعلى المعطيات البيوغرافية ، وذلك لاعادة بناء التراكيب الأساسية الكامنة وراء النص الأدبي (8) .

كما نفى شارل مورون أن يكون التحليل النفسي للأدب مجرد تحليل اكلينيكي (9) ، وأكد أن التحليلات التي قدمها الفرويد يون تحكمها قواعد التشخيص الطبي ، وأن الأديب عندهم شخص مريض ، وانتاجه ما هو الا وثيقة لدراسة مرض من الأمراض (10) كما رأى أن مهمة النقد الأساسية هي تنوير العمل الأدبي نفسه ، أو هي فن قراءته (11) .

---

(6) Pourquoi la nouvelle critique p.p. 122-123.

(7) Psychanalyse de Victor Hugo Geneve - Paris, Mont-Blanc 1943.
Psychanalyse de L'art, Falix Alcan, Paris 1929.

(8) كارلوني فيللو - تطور النقد الأدبي في العصر الحديث ، ترجمة جورج سعد يونس ، مكتبة الحياة ، بيروت 1963 ، ص 186 .

(9) Les chemins actuels de la critique p.p. 385-386 et 427-428.

(10) Pourquoi la nouvelle critique p.p. 122-123.

(11) Ibid.

وإذ ذاك يستبين لنا أن النقد النفسي يساهم في مضاعفة معرفة أسرار بنية العمل الأدبي وأبعاد معانيه لاسبر أغوار شخصية الأديب نفسه .

وليس الفرويديون وحدهم ، الذين شغلوا في البحث في الأدباء والفنانين متخذين نتاجهم مجرد وثائق يستندون عليها في تشخيص أحوالهم ، وانما هناك فريق آخر من الدارسين احتفى بتصوير حياة الأدباء والفنانين ، وربما كان أشهر رواد هذا الفريق سانت بيف الذي وصف بحق «سيد رسامي الشخصيات في فن السير» (12) . ويتلخص منهجه في ضرورة البحث عن كل ما يحيط بحياة الأديب وحياة أبويه واخوته واجداده وأقاربه وموقفه من الدين أو عقيدته ونظرته الى الطبيعة والمرأة أو الرجل ، ومعرفة وضعه المادي ، وطريقة حياته اليومية وعاهاته الجسمية ... (13) ومن الواضح فالجواب عن هذه التساؤلات يتعدى بالضرورة حدود الأثر الأدبي الى الوثائق أو التسجيلات التاريخية ، بل قد يتطلب استقصاء ميدانيا . على أن سانت بيف فرق في منهجه بين الأدباء القدماء (الذين لم يحتفظ لهم التاريخ بمعلومات كافية عن حياتهم) وبين المعاصرين . أما فيما يختص بالقدماء ، فليس للدارس سوى مؤلفاتهم ، ولما كان هذا غير كاف ، فعلى الدارس ـ حينئذ ـ أن يجتهد في تأويل تلك المؤلفات وتشخيص أصحابها من خلالها . وفيما يتعلق بالأدباء المحدثين فالأمر بسيط لأن حياتهم تكاد تكون معروفة (14) .

على أن الدراسة عند سانت بيف تختلف عن دراسات الفرويديين ، فالدراسة عند سانت بيف ـ على الرغم من أنها تهتم بالأديب ذاته ـ فانها تحاول أن تصل من دراسة حياة الأديب الى خلق عمل أدبي ثان (15) ، يسمى السيرة الأدبية حيث تكون حياة الأديب العمود الفقري الذي تنسج عليه أحداث العمل الجديد . والمعروف أن السيرة الأدبية ، أو ـ كما يسميها سانت بيف ـ «التاريخ الطبيعي» ، لا يصدر أحكاما على القيم الفنية ، وانما يسجل أو يصف وقائع وكائنات ثم

---

(12) نظرية الأدب ص 334 .

(13) Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve, col, idées, Gallimard, N° 81, p. 156.

(14) Ibid, p.p. : 154-155.

(15) Les chemins actuels de la critique, p. 174.

يصنفها (16) ، أما اذا حاول هذا النوع من الدراسات اصدار بعض الأحكام فان أحكامه لاتجد لها أى أساس ترتكز عليه (17) لأنها قامت على حياة الأديب لا على عمله الأدبي .

والحق أن هذا النوع من الدراسات (دراسة الأدباء) هو الذي طغى في النصف الأول من هذا القرن ، سواء في الغرب أو عند العرب تشهد بهذا كثرة المؤلفات التي تناولت حياة شخصيات الأدباء والفنانين ، بل ومختلف رجال الفكر ، بالدراسة ، سواء اعتمدت في ذلك على أعمالهم ـ أن كانوا كتابا ـ أو على تواريخ وسجلات حياتهم أو على يومياتهم .

ومن العدل الاشارة ـ أيضا ـ الى أن لهذه الدراسات أثرها السلبي على الحركة النقدية ـ كما سنرى ـ .

*

* *

حاول بعض الدارسين العرب استقطاب الاشارات النفسية في النقد العربي القديم . فقد لاحظ أحدهم أن موقف «كثير» من قول عمر بن أبي ربيعة :

ثم اسبطرت تشتد في أثـــــرى   تسأل أهـل الطواف عن عمـــــر

قد اتسم بملامح النقد النفسي (18) .

كما كاد يتفق جل النقاد على أن بذور النقد النفسي قد برزت في العصر العباسي عند ابن قتية الذي كان من أوائل من تنبه الى المضمون النفسي في أبيات «ولما قضينا من منى كل حاجة» ، وتبعه في ذلك أبو هلال العسكري كما تجلت ملامح النقد النفسي عند القاضي الجرجاني في بحثه لمجموعة الظواهر النفسية

---

(16) شارل لالو ـ مبادىء علم الجمال ـ ترجمة مصطفى ماهر ، دار احياء الكتب العربية ـ القاهرة 1959 ـ ص 31 .

(17) نفسه : 57

(18) المناهج النقدية في نقد المعاصرين ـ ص 7 .

في «الوساطة بين المتنبي وخصومه» ، ثم اتضحت خصائص النقد النفسي - بصورة أوضح - مع عبد القاهر الجرجاني في كتابيه» «أسرار البلاغة» و«دلائل الاعجاز» (19)

وقد نسلم بهذا ، اذا اعتبرنا تلك الاشارات مجرد شذرات أو خواطر انزلقت ضمن أحكامهم النقدية ، وعلى الخصوص اذا سلمنا بأن المبدأ الأساسي للنقد العربي القديم كان منوطا بالحكم الذاتي والذوق الشخصي .

ويؤكد الباحث عبد العزيز الدسوقي رأى أولئك الذين رأوا أن للنقد النفسي جذورا في النقد العربي القديم ، وان كان يشير الى أن الاتجاه النفسي قد دخل مكتملا في النقد العربي الحديث ، وأنه لم يمر بمرحلة تكوين كاملة شأن الاتجاهات الأخرى (20) . وبداهة ، فهو- وان كان ينفي أن تكون خصائص هذا الاتجاه قد اكتملت في مرحلة ما قبل العقد الثالث من هذا القرن - لا يعدم وجود ملامح هذا الاتجاه في الأعمال النقدية القديمة .

ويرجح نقاد آخرون أن فضل بزوغ الاتجاه النفسي في النقد الغربي يرجع الى جماعة الديوان ، اذ كان عبد الرحمن شكري من أوائل من اهتدى الى الاستفادة من حقائق علم النفسي في دراسته للشعر (21) ، ثم المازني الذي صدر له مقال (عام 1914) درس فيه شعرا ابن الرومي في ضوء علم النفس فضلا عن دراسات مماثلة للعقاد عن ابن الرومي والمتنبي ، وطه حسين في دراسته لأبي العلاء المعرى (2).

وتجدر الاشارة هنا الى أن المنهج الذي تبناه طه حسين وجماعة الديوان في دراساتهم الأولى ، هو الذي ظل سائدا في كل الدراسات الأدبية سواء مع هؤلاء أنفسهم أو مع من قلدهم فيه ، وما يبرر هذا :

---

(19) انظر «الاتجاه النفسي في نقد الشعر - سعد أبو الرضا ص 100 - 150» . و«من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده - ص 19 - 20 ، 80 - 81 .

(20) تطور النقد العربي الحديث - ص 356 .

(21) انظر «عبد الرحمن شكرى في الميزان» مقال للعقاد ، مجلة الهلال عدد 2 فبراير 1954 ص 23 .
و«تطور النقد العربي الحديث .. » عبد العزيز الدسوقي - ص 407 - 408 .

(22) المناهج النقدية في نقد المعاصرين - ص 12 - 13 .

ـ أن هؤلاء النقاد اقتصروا في دراساتهم على شعراء معينين (ابن الرومي - المتنبي - بشار - أبي العلاء - أبي نواس ...) بدت عليهم ملامح التفرد في أشعارهم ، أي أنهم - في رأيهم ورأى التأثريين عامة - يعبرون عن انفسهم أصدق تعبير . ونكاد نجد هؤلاء الشعراء أنفسهم ، هم الذين ظلوا يلقون عناية الدارسين اللاحقين ، في حين ظل معظم الشعراء - شبه - مهملين ، كالشعراء الجاهليين الذين لم يصدق شعرهم - في رأيهم - في التعبير عنهم .

ـ أن هؤلاء الرواد ، ومن تبعهم ، ظلوا يهتمون بصاحب العمل الأدبي أكثر من عنايتهم بالعمل نفسه ، بل ان اهتمامهم بالعمل الأدبي ما هو - كما سنرى - سوى وسيلة لاستقراء ملامح شخصية الأديب وأخلاقه ومغامراته وحبه ..

ـ أنهم ظلوا متأثرين بالحركة الرومانسية وخاصة بأعمال وآراء سانت بيف ، تين جول لوميتر ، أناتول فرانس ، مازليت ، ووردزوورت ... ولاشك في أن هؤلاء يمثلون - الى حد ما - المنطلق الأساسي للنقد العربي الحديث (في النصف الأول من هذا القرن) .

*

* *

ونصل - أخيرا - الى سؤال هو : اذا كانت حقائق علم النفس قد استغلت من طرف دارسي الأدب - ومنهم دارسو الأدب العربي - في مجالات ثلاثة هي :

1 ـ دراسة عملية الأيداع عند الأديب .

2 ـ دراسة شخصية الأديب . (السيرة الداتية)

3 ـ دراسة العمل الأدبي .

فما مكانة هذه المجالات من دائرة النقد الأدبي ؟

ولا شك في أن عامة النقاد قد اعتبروها كلها ، أو بالأحرى لم يحاولوا الفصل بين ما يدخل في النقد وما ينأى عن ميدانه (23) . ولذلك فقد تلاقى صعوبات

---

(23) انظر مثلا (تطور النقد العربي الحديث ـ عبد العزيز الدسوقي» و «المناهج النقدية في نقد المعاصرين =

جمة اذا أردنا اقصاء بعضها عن دائرة النقد الأدبي . مع أنه اذا نظرنا مليا الى هذه المجالات ، فاننا سنلقي أن النوع الأول (دراسة عملية الابداع) قد اقتصر على دراسة عملية الخلق الأدبي ، وهي عملية «علمية» أكثر منها «فنية» . أما المجال الثاني (دراسة شخصية الأديب) ، وأصحابه ينطلقون ـ غالبا ـ من الأعمال الأدبية ، بمساعدة الوثائق التاريخية ، ليصلوا الى تشخيص الأدباء ، فان دعاته لم يصلوا في أكثر الأحيان الى النقد الأدبي بقدر ما وصلوا الى تأليف السير الأدبية ، وبخاصة اذا لم يتعد اهتمامهم بالعمل الأدبي كونه وثيقة اثبات لما يبتغون تحقيقه من خصائص تميز بها الأديب .

أما النوع الثالث ، فهو الذي اهتم أصحابه بالأعمال الأدبية ذاتها ، أي أنهم لم يتوسلوا بالعمل الأدبي لتحقيق غاية خارجة عن فهم النص الأدبي نفسه . وبداهة فان هذه الدراسة تتطلب ممن يقوم بها قدرا كبيرا من الآليات الفنية فضلا عن الثقافة العلمية التي يجب أن يكون قد تضلع بها .

وفي ضوء ما مر ، قد نسلم ـ مبدئيا ـ بأن المجالين : الأول والثاني ، يقعان خارج محيط دائرة النقد الأدبي . على أنه يكون من الأفضل تتبع بعض الدراسات المعاصرة التي استلهمت هذه المناهج في دراسة الأدب العربي ، حتى يمكننا الوصول الى تحديد مدى قربها أوبعدها عن مجال النقد الأدبي .

= محمود البستاني» و«الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي الحديث ـ عدنان قاسم» و«من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ص 133» و«التفسير النفسي للأدب ـ عز الدين اسماعيل ص 15» و«الأدب وفنونه ـ عز الدين اسماعيل ص 105» ، و«مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي ـ د . شكرى فيصل ـ دار العلم للملايين بيروت ط 3 عام 1973 ص 229 .



الفصـــل الأول

منهج دراسة شخصية الأديب



منهج دراسة الأديب

وهو المنهج الذي يدرس شخصية الأديب من خلال انتاجه وتاريخ حياته ، معتمدا بصورة خاصة على الثقافة النفسية ، وقد يستعين بعلم الأحياء والوراثة .

ولقد مر بنا أن معالمهذا المنهج بدأت تظهر في مطلع هذا القرن ، حين حاول المازني تشخيص معالم شخصية ابن الرومي (1) وتبعه العقاد حيث خصص كتابا بكامله لدراسة هذا الشاعر (2) ، فضلا عن دراسات طه حسين لأبي العلاء والمتنبي (3) .

وتجدر الاشارة هنا الى أن ولوع هؤلاء الدارسين بهذا المنهج جعلهم لا يكتفون بالدعوات النظرية والمحاولات التطبيقية ، وانما يؤلفون ما يشبه السير الأدبية أو التراجم الذاتية (4) .

ولا شك في أن من أشهر من تبنى هذا المنهج في الدراسات الأدبية المعاصرة في مصر : عباش محمود العقاد ، محمد كامل حسين ، حامد عبد القادر ، ومحمد النويهي . وتجمع هؤلاء نظرية «الأدب تعبير عن شخصية الأديب» . ولتوضيح

---

(1) أنظر «حصاد الهشيم» دار الشعب 1969 .

(2) كتاب «ابن الرومي : حياته من شعره» المكتبة التجارية الكبرى ط 6 عام 1970 .

(3) هما كتاب «مع المتنبي» و «مع أبي العلاء في سجنه» .

(4) كتب العقاد «سارة» وطه حسين «الأيام» والمازني «ابراهيم الكاتب» و «ابراهيم الثاني» و «قصة حياة» .

معالم هذا المنهج ارتأينا أن نتعقب بعض أعمال كل واحد منهم ، ثم نحاول ـ في النهاية ـ تقويم تلك الآراء ، لعلها تعطينا خصائص هذا المنهج كاملة .

ـ 1 ـ

لا ريب في أن نظرية «التعبير عن الشخصية» هي المبدأ الذي لم يتخل عنه العقاد طيلة حياته (5) . ولقد طبق العقاد هذه النظرية في مجموعة من الدراسات ، استغلها في دراسته لابن الرومي وفي دراسته «شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي» حيث شرح فيها مفهومه لشعر الشخصية ، يقول «وأنت تقرأ شعر الشخصية تقول : هذه هي الطبيعة ! ثم تقول أجل هذا هو فلان ، ثم لاتنسى ملامح فلان هذا ، ولو طرق الموضوعات التي يشترك فيها جميع الناس» (6) أما الشاعر الذي لا يعرف بشعره ، فلا يستحق أن يعرف ـ في نظر العقاد ـ وهو ليس بشاعر (7) . ولعله يؤمن هنا بقول«ستيفن سبندر» اننا نعرف الرجل عن طريق شعره أكثر مما نعرفه عن طريق دقائق تاريخ حياته (8) ...

وبيدو من خلال كلام العقاد أن الطابع الفردي (وهو الذي كانت الرومانسية تركز عليه في ضرورة تفرد الأديب بشخصيته في عمله ، بل ان هيمنة طابع «التفرد» على العقاد أو ايمانه بالوعي الفردي ، جعله يعتقد أن تاريخ الانسانية يتجه في في مساره من الاجتماعية الى الفردية (9) ، وتبعا لهذا فان موقفه من قضية ضرورة تشخيص الأدب لصاحبه ، جعله لا يقيم اعتبارا لصلة الأديب بواقعه الاجتماعي ، وما قد يؤكد هذا موقفه المتعنت من دعاة الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن في مصر (10) .

(5) انظر مايؤكد هذا في مقال له «شوقي في الميزان بعد خمس وعشرين سنة» الهلال عدد 10 ـ والمنشور 1957 .

(6) شعراء مصر وبيئاتهم في في الجيل الماضي ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر عام 1973 ص 157 .

(7) عباس محمود العقاد ـ ساعات بين الكتب ـ مكتبة النهضة المصرية ط 3 عام 1950 ص157 .

(8) ستيفن سبندر ، الحياة والشاعر ، ترجمة د . مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية سلسلة الألف كتاب رقم 258 ص 64 .

(9) د . زكريا إبراهيم ـ فلسفة الفن في الفكر المعاصر ـ دار مصر للطباعة ص 377 .

(10) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ـ ص 195 .

وكما سنرى ، فان منهج العقاد في دراساته المتأخرة لم يتغير في جوهره عما كان عليه في الدراسات المتقدمة ، وان طرأت عليه بعض التعديلات نتيجة استعانته بنظريات علم النفس التي انتشرت في العقد الرابع من هذا القرن في مصر ، وكادت تطغى على بقايا التأثرية في ميدان الأدب ونقده . ولذلك فقد يصدق الحكم بأن المنهج التأثرى ـ مع ما يتضمنه من اشارات وملامح نفسيه ـ قد أثر في النقد العربي الحديث في النصف الأول من هذا القرن ، بينما كان للتحليلات النفسية أثرها في النقد المعاصر .

ومن دون شك ، فان أشهر دراسة للعقاد ظهرت في هذه الفترة ، هي دراسته النفسية لأبي نواس . وأول ما يواجهنا في هذه الدراسة استمرار العقاد في استغلال جزء كبير من المنهج الذي درس به ابن الرومي ، ولنصطلح على تسميته المنهج النفساني الجسماني Psychomatique ، يظهر هذا في قوله « ففيها (يقصد شخصية ابي نواس أو نفسيته) أثر التكوين المولود وأثر البيت ، وأثر البيئة الاجتماعية وأثر العصر من جانب السياسة وجانب الثقافة » (11) . والمفتاح الوحيد الذي استعمله العقاد في محاولة فتح عالم أبي نواس ، هو آفة « النرجسية » (12) اذ يرى أنها تفسر أطوار حياة الشاعر كلها « تفسر كل عادة من عادات الحسن بن هانىء الفاعل والمنفعل ، وتفسر غرامة بالنساء ، وكل ما عرف عنه من الشذوذات الجنسية ، وتفسر ولعه بالعرض والعلانية واستهتاره بسوء القالة (13) .

---

(11) أبو نواس ، الحسن بن هاني ـ عباس محمود العقاد ـ دار الهلال ص

(12) حاول العقاد أن يفصل عاهات الشاعر في ضوء الآفات التي تجتمع تحت اسم «النرجسية» وهي :

أ ـ الاشتهاء الذاتي والتوثيق الذاتي .

ب ـ لازمة التلبيس والتشخيص .

ج ـ لازمة العرض .

د ـ لازمة الارتداء .

وقد حاول أن يستخرج ـ وكثيرا ما تعسف في هذا ـ من بين أشعار أبي نواس ما يؤكد على عاهة من هذه العاهات التي تكوّن آفة النرجسية أنظر «أبو نواس : الحسن بن هاني» ص 30/ 43.

(13) نفسه ـ ص 94 .

ويظهر أيضا أثر هذا المنهج ، حين راح الدارس يبرر شقاء أبي نواس ، مرتئيا - مثلما رأى طه حسين في سر شقاء المتنبي (14) - أن سبب ذلك كله عقدة النسب المخالفة للعقد الأخرى التي لاتعيش عند الاباحيين من أمثال أبي نواس . وتعد هذه العقدة من أقوى بواعث الشاعر على معاقرة الخمر ومن بواعث الاحتيال عليها بالجبل الملتوية التي يصطنعها « مركب النقص » (15) .

ولسنا في حاجة الى تأكيد ماقد ينفي أو يقلل من أثر هذه المشكلة بالنسبة للشاعر اذا عرفنا أن شاعرا مثل أبي نواس قد أفصح عن كل ما يجيش في داخله ولا أظن أن لعقدة النسب التي ركز عليها العقاد هنا - وطه حسين في « مع المتنبي » - كل هذا الأثر ، وذلك حتى لو صنفنا هذه العقد ضمن العقد النفسية السلبية ، التي - هي بعكس العقد الايجابية - لا يمكن حتى للاباحيين من مثل أبي نواس أن يفلت منها بسهولة .

والعقاد لا يتركنا نقرر بأنفسنا ابعاد دراسته عن النقد الأدبي ، حيث يقول «وهي كما يرى القارىء من عنوانها ومحور بحثها مقصورة على الدراسة النفسية لا ترمي الى ترجمته أو نقد أدبه وشعره - ولا تمس وقائع الترجمة أو شواهد هذا الأدب والشعر الا لما فيها من الابانة عن طبيعته والاعانة في تفسيرها واستطلاع كوامنها » (16) وربما كان هذا أحسن تأكيد على أن العقاد لم يضع في اهتمامه دراسة شعر أبي نواس بقدر ما ركز على استقراء الدلالات التي تساعده على تدعيم أحكامه وتثبيت موقفه من شخصية الشاعر ، معتمدا في كل هذا على حقائق علم النفس .

كما أن هناك دراسات أخرى تبنى فيها العقاد نفس المنهج نذكر منها دراسته لجميل بثينة التي أشار في مقدمتها الى أنه لا يأمل فيها أكثر من أن يوفق بين العوامل الطبيعية والبواعث النفسية في سيرة هذا الشاعر ، وأن يفهم شعره في ضوء علم

---

(14) أنظر «مع المتنبي» طه حسين - دار المعارف بمصر ط 9 ص 12 - 23 .
(15) أبو نواس : الحسن بن هانئ ص 79 ، 103 .
(16) أبو نواس : الحسن بن هانئ . ص 162 .

النفس وحقائق الطبيعة . وكأننا به يؤكد عدم اهتمامه بالناحية الفنية حين يتابع حديثه : «فلا نرجع به (أي الشعر) الى لفظ تلوكه الأفواه ، بل نرجع به الى وشائج طبع تمتزج بالابدان والأذهان (17) .

وهكذا نصل الى أن ما قام به العقاد بتطبيقه «المنهج» النفساني الجسماني «لم يسمح له أن يتخلى عن دراسة صاحب العمل الأدبي . اذ كانت منيته الأولى في بدايته مع المنهج التأثرى وظلت غايته الأولى في المنهج النفساني الجسماني» .

(2)

أما نظرية الأدب ونقده عند محمد النويهى فيمكن تلخيصها في مسألتين أساسيتين :

أ ـ تنفيس الأديب عن عواطفه وتوصيلها الى الناس .
ب ـ الأدب صورة لشخصية الأديب .

ـ أ ـ

وفيما يختص بالنوع الأول ـ وهو كما سنرى ـ أساس المفهوم الثاني عند النويهي ـ فهو يوضحه بقوله «للفن (...) دافعان متلازمان لا يبرز الا اذا وجدا معا ، ولا يغني أولهما عن ثانيهما ، هما رغبة الفنان في أن ينفس عن عاطفته ، ورغبته في أن يضع هذا التنفيس في صورة تثير في كل من يتلقاها نظير عاطفته» (18) . ولقضية التنفيس عن العواطف والانفعالات جذور طويلة عند الرومانتيكيين على الخصوص ، فقد قيل مثلا أن «جوته» قد حرر نفسه من آلام العالم بتأليف «آلام فرتر» ، وأن الشاعر «دى موسيه» كان يلجأ الى ابداع الشعر لانقاذ نفسه من الانتحار .

---

(17) عباس محمود العقاد ـ جميل بثينة ـ مطبعة الشعب . ص 6 .

(18) د . محمد النويهي ـ وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي ـ معهد البحوث والدراسات العربية ـ مطبعة الرسالة 1966/1967 ص 27 .

أما عملية التوصيل فقد نادى بها نقاد وأدباء كثيرون ، ولعل أشهر من تبناها كان «تولستوى» في نظرية العدوى .و «ريتشاردز» الذي جعل الفنون كلها ضربا من التوصيل ، اذ أن قيمة الفن تكمن في عملية التوصيل وأداتها ، أو في التجربة التي يسعى الفنان الى توصيلها (19) كما نجد لهذه النظرية ملامح في قول مصطفى لطفي المنفلوطي «أما البيان فهو تصوير المعنى القائم في النفس تصويرا صادقا يمثله في ذهن السامع كأنه يراه ويلمسه ، لا يزيد على ذلك شيئا . فان عجز الشاعر أو الكاتب مهما كبر عقله وغزر علمه وذكا ذهنه عن أن يصل سامعه الى هذه الغاية . فهو ان شئت أعلم العلماء .... ولكنه ليس بالشاعر ولا بالكاتب» (20) .

على أن ما يلفت النظر في مفهوم النويهى للأدب ليست عملية التنفيس عن الانفعال وتوصيله التي يقوم بها الأديب ، وانما هي عملية تقبل الجمهور لما يريد الأديب ايصاله من الانفعالات . فالنويهي يرى أن على القارىء أو الدارس ألا يقوم عند دراسته لأى عمل أدبي سوى بتمثل تجربة الأديب أو ما يشبهها من تجارب حتى يمكنه أن يتمتع ويفهم العمل الأدبي الذي بين يديه ، يقول «فتذكر أيها القارى تذكر ، تذكر ، وستجدني أكرر هذه النصيحة لك بين البيت والبيت (أبيات مرثية ابن الرومي في ولده محمد) وأقبل عليك أسألك هل تذكرت تجربة مشابهة فافعل ... وأغمض عينيك ، وحاول أن تستعيد الى ذاكرتك تجارب طفولتك ، وتجارب صباك ، وتجارب شبابك ، وتجارب كهولتك ، وليس لك عذر واحد ان لم تتذكر ، فان لم يكن لك ولد مات ، فلك ولد مرض حتى خشيت عليه ، وان لم يكن لك ولد فلك أخ أو أخت فأبناء عم وخال وبنات أعمام وأخوال . فان لم يكن شيء من هذا فلابد أنه كان لك رفاق طفولة ورفاق صبا ذهبوا وبقيت أنت ، فأنت حي اليوم تتذكرهم بين الفينة والفنية ، ولك أصدقاء مات أطفالهم فجزعوا وشاهدت أنت جزعهم ...» (21)

(19) أ . أ . رتشاردز ـ مبادئ النقد الأدبي ـ ص 261 ـ 275 .

(20) أنظر : الهلال الماسي عدد 1 ـ 12 ـ 1967 ـ مقال بعنوان «البيان» ص 28 ـ 29 .

(21) د . محمد النويهي ـ ثقافة الناقد الأدبي ـ مطبعة التأليف والتربية والنشر ط الأولى عام 1949 ـ ص 337 .

ومن الواضح أن الحاح النويهي على ضرورة تمثل تجربة الأديب لفهم أدبه ، لا يبعد عما طالب به العقاد من ضرورة صدق تجربة الأديب ، اذ أن تمثل التجربة من طرق القارىء لا يتأتي بصورة جدية الا اذا كانت تجربة الأديب صادقة . وبالتالي فاذا نظم شاعر قصيدة «يدعي فيها أنه أحب أو أبغض ، أعجب أو احتقر ، فرج أو حزن ... فان أول سؤال نسأله حين نقرأ قصيدته هو : هل شعر حقا بهذا الشعور الذي يدعيه وانفعل بذلك الانفعال الذي يزعمه ، وهل مر حقا بتلك التجربة التي يحاول نقلها الينا ؟» (22) .

في ضوء الاجابة عن هذا التساؤل ـ فيما يرى النويهى ـ يتوقف قبول الدارس للقصيدة أو رفضها . وفي ضوء هذه الاجابة يتوقف ـ أيضا ـ ادخال هذه القصيدة في دائرة الأدب الرفيع أو اقصاؤها عنها (23) .

وليس غرضنا مجادلة النويهي في الشروط التي يقبل من خلالها العمل الأدبي أو يرفضه ، وانما نريد فقط ، الاشارة الى أنه ليس من الضروري أن يكون الأدب ـ دائما ـ تعبيرا صادقا عن شخصية صاحبة . وقد صدق «سارتر» حين قال «فمنذا الذي يظن أن مونتيني جاد في شكه في رسائله ما دام قد أخذته رعدة الخوف حين عاث الطاعون بمدينة بوردو ؟ ومنذا الذي يثق في صدق عاطفة روسو الانسانية ما دام قد وضع أولاده في ملاجئى (24)» . كما يروي أن الشاعر حسان بن ثابت كان شجاعا في شعره دون سلوكه ، وقد علل هذه الظاهرة أحد الدراسين بأن حماسة الشعر كانت ثمرة للحظات الانفعالية التي شملت الشاعر وقت التنغني بالقول ولما انكشفت عاصفة تلك اللحظات الحاسمة عاد الشاعر الى الفه العادي وحياته الطبيعية الهادئة (25) .

ذلك فضلا على أن نظرية الصدق في الأدب تجعل الدارس يقيس العمل الأدبي بآثاره ، كما تجعل التقويم منوطا بتجربة المتلقى . بالاضافة الى هذا فان

---

(22) وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي ـ ص 40 .

(23) المصدر السابق ص 40 ، 53 .

(54) ما الأدب ـ سارتر ص 36 .

(25) أحمد الشايب ـ أصول النقد الأدبي ، النهضة المصرية القاهرة 1955 ص : 102 ـ 103 .

من الصعب على الناقد أن يعتمد ـ دائما ـ في دراسة الأعمال الأدبية على تجارب عاشها من قبل . بل ان كثيرا ما تكون التجارب الأدبية اضافة لتجارب الدارس .

ـ ب ـ

مر بنا أن النويهي كان يناشد دارسي الأدب ضرورة معايشة تجارب الأدباء عن طريق تذكرهم لتجارب تشبه التجارب الأدبية ، وكيف أن هذا التذكر هو أساس فهم العمل الأدبي . وبالاضافة الى ذلك الشرط فانه طالب الدارسين بضرورة تزودهم بثقافة علمية واسعة . يقول « انما أطالبهم (بقصد النقاد) وأصر على مطالبتهم بالاطلاع في قسمين اثنين من الدراسات لامحيص لهم منها ان أرادوا أن يتقنوا عملهم كباحثين في الأدب ، وهما علوم الأحياء والدراسات الانسانية (26) بل ودراسة جغرافية موطن الشاعر. (27)

ولعلنا لسنا في حاجة الى أن نذكر أن هذا نفس ما كان يطالب به سانت بيف وتين وغيرهما من التأثريين ، بل ان مايؤكد ذلك مطالبته بوجوب معرفة الزمان والمكان اللذين ولد فيهما الشخص وشب وظروفهما السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، والأبوين اللذين ولد لهما ، والجو المنزلي الذي أحاط به ، ونوع التربية والتعليم ، والعادات والتقاليد ، والمقاييس الخلقية التي اكتنفته ، وما ألم به من الأحداث والتجارب ، والأشخاص الذين صادفهم في الحياة (28) .

واذا نظرنا مليا في هذه العوامل نجدها لا تعبر الا عن جانب واحد يمكن حصره في عنصر « البيئة » غير أنه سرعان ما تابع حديثه عن مكونات شخصية الأديب الجسدية ، أو التكوين الجسماني الذي له دائما أثر عظيم في تكوين عقلية الانسان ومزاجه ، حيث يكون ذلك عن طريق الوحدات الوراثية التي ورثها عن أبويه « أو بتأثير عوامل خاصة أثرت فيه وهو بعد جنين لم يولد ، أو في ساعة الوضع أو في مرحلة أخرى في سائر حياته » (29) .

---

(26) ثقافة الناقد الأدبي ـ ص 74 .

(27) د . محمد النويهي ـ الشعر الجاهلي : منهج في دراسته ونقده جـ 2/1 أنظر المقدمة .

(28) ثقافة الناقد الأدبي ـ ص 80 .

(29) نفسه ص 80 .

واذاك يتضح أن النويهى يفضل أن يتبنى الناقد الأدبي ما كان يطالب به ـ على الخصوص ـ البيوغرافيون» زيادة على ضرورة تشبعه بالثقافة النفسية الفرويدية ، أي على الناقد ـ في نظره ـ لكي يتسنى له الفهم السليم أو الصحيح لشخصية الأديب أن يتثقف بثقافة بيولوجية ونفسية ، وبمعنى آخر أن يحسن استعمال المنهج النفساني الجسماني ، وهوما اعتمد عليه النويهي نفسه في دراسة بعض الشعراء .

فقد حصر دراسته لابن الرومي في بعض الأمراض الجسمية والعاهات النفسية التي استقراها من شعره ، يرى ـ مثلا ـ أن أشد ما آلم ابن الرومي احساسه بعجزه الجنسي وطيرته واضطراب هضمه لضعف معدته (30) .

ودرس شخصية بشار في ضوء المنهج النفساني الجسماني (31) . كما ينجلى هذا المنهج في دراسته لأبي نواس ، اذ حلل معالم نفسية هذا الشاعر في ضوء حقائق علم النفس وعلم الأحياء . فتوصل ـ مثلا ـ الى أن أبا نواس كان شاذا من الناحية الجنسية ، وهو يرجح أن سبب هذا الشذوذ يكمن في عقدة الشاعر النفسانية التي تكونت في عقله الباطني (اللاأشعور) ، اذ تزوجت أمه بعد وفاة أبيه ، وبمارآه في صباه من تعهرها وتبرجها ، حيث فتحت باب منزلها لطلاب الهوى والمجون (32)

واختلاف ما توصل اليه النويهي في تحليل شذوذ أبي نواس عن النتيجة التي توصل اليها العقاد في تحليل نفس العاهة (توصل العقاد ـ كما رأينا ـ الى أن سر كل شذوذ الشاعر هو عاهة النزعة النرجسية) ليس جوهريا ، مادامت هناك صلة وثيقة بين ما يسميه النويهي «رابطة الأم» والنرجسية ، حيث تجمعهما الغريزة الجنسية .

كما يعلل النويهي شغف أبي نواس بالخمرة وادمانه لها بأن احساس الشاعر بالخمرة كان احساسا جنسيا ، أي أن الخمرة كانت تهيج فيه شهوة المواقعة ، لا مواقعة النساء والغلمان ، وانما «مواقعة الخمرة» وكان شربها يرضيه ارضاء

---

(30) أنظر : ثقافة الناقد الأدبي ص 152 وما بعدها .

(31) أنظر : شخصية بشار ـ مكتبة النهضة المصرية ط الأولى عام 1951 .

(32) د . محمد النويهي ـ نفسية أبي نواس ـ مكتبة النهضة المصرية ط الأولى عام 1953 ص 101 .

جنسيا . وقد اعتمد النويهي هنا في اثبات هذه العلاقة بين شرب الخمرة والمواقعة الجنسية على ترديد الشاعر لكلمات تؤكد تلك العلاقة ، ومنها بكر ـ عذراء ـ فتاة ـ وجل ـ المئزر ـ افتضاض ـ البكارة ـ العذرة ـ افتراع ... » (33) . وربما اعتمد الدارس أيضا على ما توصلت اليه أبحاث علم النفس الحديثة في أن الرغبة الجنسية لاتقتصر على العلاقة بين الذكر والأنثى ، أوبين الذكرين أو الأنثيين وانما قد تحدث ـ أو يعوض عنها ـ بواسطة وسائل أخرى كمعاقرة الخمر وتعاطى المخدرات .

كما توصل النويهي الى أن هناك أرتباطا قويا بين الحاسة الجنسية عند أبي نواس والحاسة الفنية (34) ، وأن للشذوذ الجنسي عنده دورا خطيرا في فنه وعلى نفسيته (35) .

وربما تكفينا هذه العينة لاثبات أن دراسة النويهي قد اقتصرت على تحليل نفسية الشاعر وابراز معالم شخصيته وتشريح العقد التي ابتلى بها في حياته وتوضيح أثرها في انتاجه الفني .

وهكذا فان منهج النويهي، في تحليل نفسية أبي نواس تحول ـ أوكاد ـ الى الفرويدية بعدما كانت سمته التأثرية غالبة على دراساته الأولى .

-3-

وأما دراسة محمد كامل حسين للمتنبي فقد تجلى فيها بوضوح استغلال حقائق علم النفس ، وقد يستنتج هذا من قوله «ولدي» ما يحملني على الاقتناع بأن التعقيد في شعر المتنبي لم يجيىء عفوا ، بل أن فيه ما يدل على حالة نفسية معينة» (36) . وهذا التعقيد «ظاهرة واضحة الدلالة على عقلية المتني ابان شبابه ودليل على شيء من صغار في النفس وقصور في الهمة والكفاية وعلى تباعد ما بين غناء الفتى وآماله (37)» .

---

(33) نفسية أبي نواس ـ 46 .
(34) نفسه ـ 85 .
(35) نفسه ـ 60 .
(37) د . محمد كامل حسين ـ متنوعات ـ مطبعة مصر ط الثانية جـ/ 1 ص : 39 .

وبالرغم من أن الدارس ابتغى المزاوجة في دراسته بين الشعر والشاعر ، اذ حاول الانتقال من الشعر الى الشاعر ثم يأخذ بالعكس ، فان نظرة متفحصة تثبت أن اهتمامه بالشاعر غايته الرئيسية وأن ظاهرة «التعقيد» لم يتخذها الاكوسيلة توسل بهالاكتساف أحوال المتنبي النفسية . ولم تكن ـ أبدا ـ غايته تجلية معاني شعره .

وقد اتبع نفس الخطة في دراسته لأبي العلاء المعري حيث استخلص أن تكلف المعرى في اللزوميات سمة من سماته الشخصية أو هي خاصية شخصية في نفسية الشاعر يقول : «على أن أروع ما في أدب أبي العلاء وأعظمه دلالة على أعماق نفسه ... هو من غير شك اللزوميات . هذا التأليف العجيب يدلنا على نفسية أبي العلاء بما لا يدل أى عمل أدبي آخر على نفسية مؤلفه» (38) .

ـ 4 ـ

واستغلال نظريات علم النفس تتجلى ـ أيضا ـ بوضوح في دراسة حامد عبد القادر لأبي العلاء المعرى ، فقد عزا ، مثلا ، سبب عزلة الشاعر وزهده من جهة ، وطموحه الأدبي من جهة أخرى لاصابته ببعض العقد النفسية ، منها : ظاهرة الدفاع عن النفس ، وظاهرة التعويض ، وشرح هذا بأن هنالك عقلا باطنا (لعله يقصد اللاشعور) وعقلا ظاهرا (الشعور) ، واذا كان قد رضى العقل الظاهر عند أبي العلاء بالهزيمة واطمأن الى الشعوز بالعجز ، فان العقل الباطن (وهو على حد رأى الفرويد يين ليس لأي انسان امكان التحكم فيه) لا يرضى عن ذلك ولا يطمئن اليه ، ويعمل على أن يستبدل بهذا العجز قوة ، وبتلك الهزيمة انتصارا ، أى يقوم بعملية التعويض . وعلى ذلك فان كان قد أخفق في حياته الاجتماعية ، ولم ينل ما كان يصبو اليه من مجد وجاه ، فهذا لا يمنعه من أن يطلب المجد ـ عن طريق وحدته ـ في ميدان الأدب (39) .

---

(38) نفسه 42 .

(39) حامد عبد القادر ـ فلسفة أبي العلاء مستقاه من شعره مطبعة لجنة البيان العربي 1950 ص 68 ـ 70 .

كما عزا الدارس سر تكلف الشاعر وتصنعه الواضح في شعره بعدما فضل الزهد ورغب في العزلة ، الى غريزة فطرية ـ جعلها أدلر أساس الابداع ـ توجد في كل انسان هي غريزة حب الظهور والاستعلاء (40) .

وهكذا ، فقد اعتمد في تعليل سبب زهد أبي العلاء ، وعزلته عن الناس وعبقرية فنه ، الى ظواهر نفسية «ظاهرة الدفاع عن النفس» ، وهي تظهر كرد فعل عند الشاعر لاشمئزازه من الناس ومن سخطه عليهم ، و«ظاهرة التعويض» و«غريزة حب الظهور والاستعلاء» وهما اللتان تظهران حين يحاول الشاعر تعويض مالم يحققه في حياته الاجتماعية فيحققه في حياته الفكرية والأدبية .

وبعد ، فان الباحث لم يرد من وراء هذا الحديث الموجز سوى ايضاح كيف أن حامد عبد القادر ـ شأن العقاد والنويهي ومحمد حسين كامل (41) ـ ظل دائرا في فلك الشاعر ، ولم يكن العمل الشعري عنده سوى وسيلة توسل بها في شرح بعض العقد والغرائز النفسية عند الشاعر . وأما المجال الأدبي ، فلم ينل منه أى عناية من باب الدراسة الفنية .

*

* *

لعل ما أشرنا اليه ـ من خلال ما سبق ـ قد بين مدى بعد الدراسة القائمة على منهج «دراسة الأديب» عن ميدان النقد الأدبي . غير أن هذا لا يمنعنا من محاولة حصر أهم المعالم التي أقصينا من أجلها هذا المنهج عن العمل النقدي .

ـ وقد يكون أهم هذه المعالم أن علم النفس في هذا المنهج اقتصر على البحث عن صاحب العمل الأدبي ولم يستفد به في دراسة الأثر الأدبي نفسه .

---

(40) نفسه ص 74 ـ 86 .

(41) هناك كثير من الدارسين المعاصرين الذين استغلوا حقائق علم النفس في دراسة شخصيات الأدباء منهم مثلا (رجاء النقاش ـ د . يوسف خليف أنور المعداوي ..) .

ـ كذلك ، فقد تورط هذا المنهج في تطبيق حقائق معينة على عمل الشاعر وخاصة حين لا يسعفه العمل الشعري في اثبات فرض من الفروض . فيأخذ في الالتواءات والتأويلات ، يشهد على هذا ـ مثلا ـ ما توصل اليه هؤلاء الدارسون من احكام تختص بنفسية الشعراء . كما أن أغلب النتائج التي استقرأوها لم تجد ما يبرر صدقها وصلاحيتها بل وتضاربها ، اذ أنهم قد يكتفون ببيت واحد من الشعر لاثبات ظاهرة معينة . وبدهي أن هذا لا يستسيغه علم النفس ذاته .

ـ أيضا ، فان هذا المنهج لن يستطيع تقويم العمل الأدبي ما دامت غايته الوصول الى معرفة أشياء خارجة عن العمل الأدبي ، ترتبط بشخصية الأديب أكثر مما ترتبط بأثره الفني ، وعندئذ فان الحكم سيكون في ضوء الحقائق العلمية الخارجية وليس في ضوء الحقائق الفنية الداخلية .

ـ على الرغم من أن أصحاب هذا المنهج كانوا كثيرا ما ينطلقون من الأثر الأدبي نفسه ليدرسوا في ضوئه سيرة الأديب ، غير أن لهذه الخطة (استجواب الشعر) خطرها أيضا ، اذ أنهم ينظرون الى العمل الأدبي على أنه مجرد اعترافات صاغها الأديب في شكل قالب فني . ويترتب على هذا أن هؤلاء الدارسين لا يراعون دور العنصر البنائي في العمل الأدبي ، فهم يهملون أهمية الصناعة الفنية عند الأديب وكأن الأديب يبدع الانتاج الفني في «تلقائية» وليس له أى «سلطان على عملية الابداع» .

ذلك بالأضافة الى أن هذه الطريقة تهمل أبسط الحقائق السيكولوجية ، فالعمل الأدبي قد لا يكون دائما صورة واقعية لصاحبه ، قد يكون القناع الذي يختفي وراءه ، وقد يكون غاية يريد تحقيقها ، وقد يكون تشخيصا يود الهروب منه بل ان ما يقوله الأديب يختلف عادة عما كان يريد قوله ، «أضف الى ذلك كله أنه يجب ألا ننسى أن الفنان قد يجرب الحياة بشكل مختلف عن غيره وضمن حدود فنه : فهو يشاهد التجارب الواقعية وعينه على فائدتها في الأدب ، كما أنها تأتي الى ذاكرته مصوغة جزئية حسب التقاليد الفنية والمفهومات المسبقة» (42) .

---

(42) نظرية الأدب ص 98 .

ـ نشير أيضا الى أن دلالة الأعمال الأدبية على حياة الأديب قد تكون لها من الناحية السيكولوجية نفس الأخطاء التي يقع فيها من يعتمد على الانتاج الفني لتشخيص حياة صاحبه ، لأن العمل الأدبي ليس بالضرورة مرآة لصاحبه ، وأنه على حد رأى «مارسيل بروست» هناك فرق بين «أنا» الشاعرو «أنا» التي تخلق العمل الأدبي (43) . وليس في وسعنا «أن نفترض بسهولة أن كون الفنان في حالة معينة وقت الخلق الفني يؤدي بالضرورة الى انعكاس الحالة على العمل ... ان هناك في الواقع فارقا هائلا بين الحالة النفسية التي تشع في العمل الأدبي وبين حالة الفنان في وقت خلقه لهذا العمل» (44) . ولذلك فقد نسيء أحيانا شتى تفسير عمل فني بأن نقرأ فيه ما نعرفه عن حياة صاحبه (45) .

ـ كذلك فان أصحاب هذا المنهج قد بالغوا في استغلال مصطلحات علم النفس وأسرفوا في فرضها على الظواهر الأدبية ، وكأن العمل الأدبي مجرد وصفة طبية سجل فيها الأديب ، بلا وعي منه ، عاهاته النفسية ، وأن على الناقد أن يفك تلك الرموز في ضوء ما تقدمه له الثقافة النفسية . غير أننا حتى عندما نسلم بامكان الاستفادة من علم النفس في دراسة الأدب ، فان الدراسة الأدبية ترفض أن تقحم فيها المصطلحات العلمية النابية التي لاتضيء لدارس الأدب طريقة فهمه للنص الأدبي . ومن الممكن ـ فيما يرى محمد مندور ـ أن نفهم ونحلل العناصر النفسية في العمل الأدبي دون استخدام للمصطلحات الضخمة أو القوانين العلمية وذلك لأن فهم النفس البشرية شيء ، وعرض نتائج أبحاث علماء النفس أو اقحامها على الأدب شيء آخر . (46)

ومهما يكن ، فمما لاشك فيه أن آراء أصحاب هذا المنهج كانت ذات تطلعات رائدة ، بل كانت نبراسا أضاء السبيل أمام كل من أتى بعدهم .

---

(43) Contre Sainte-Beuve p. 165.

(44) النقد الفني ـ جيروم ستولينتز ـ ص 129 .

(45) نفسه ص 125 .

(46) في الأدب والنقد ـ ص 48 ـ 49 .

ثانيا : منهج دراسة عملية الابداع

وهو المنهج الذي يدرس عملية الابداع الفني ذاتها ، يتتبع خطوات خلق العمل الفني عند الأدباء ، وهو ، وان كان ينطلق أحيانا كثيرة من الأثر الأدبي . لا يربط نفسه بالعمل الأدبي ، وانما يحصر وظيفته في محاولة فهم عملية الابداع فحسب .

وقد تسلم مبدئيا بأن هذا المنهج ليس له صلة قريبة بباب النقد الأدبي ، وأن أقصاءه عن مجال النقد الأدبي لا يحتاج الى تبرير ما دامت مهمته تخالف وظيفة النقد الأدبي . ولكننا سنحاول ـ فقط ـ تعقب احدى الدراسات التي تبنت هذا المنهج قصد تجلية المعالم التي تميز بها هذا المنهج ، والخصائص التي كانت سببا في فصله عن ميدان النقد الأدبي .

ولا ريب في أن دراسة «الاسس النفسية للابداع الفني» لمصطفى سويف هي أحسن ما كتب في هذا المجال . وما يهمنا في مناقشة منهج سويف ليس ما جاء به من آراء نظرية ، وانما ما قام به من دراسة ميدانية لبعض قصائد الشعراء ومسوداتهم ، مستخلصا منها طرائق الابداع عندهم .

وقد استخدم سويف طريقة الاستخبار في تتبع خطوات عملية الابداع عند بعض الشعراء ، وقد وضعها في شكل أسئلة يجيب عنها الشعراء كتابة .

«1 ـ اذا استطعت أن تتذكر عملية الابداع كما جرت في آخر قصيدة لك ، فالمرجو أن تتبع حياتها في نفسك ، هل عاشت نفسك صورها وأحداثها كاملة قبل النظم ؟ أم هل بزغت وقت النظم فحسب ؟ واذا كانت قد عاشت قبل النظم فهل عاشت حياة جامدة أى أنها ظهرت فجأة كاملة وظلت كما هي حتى انتهيت من كتابتها أم تطورت في حياتها قبل الكتابة أو أثناءها وجعلت تمتليء وتنضج في بعض نواحيها وتتضاءل وتتلاشى في نواح أخرى ؟

«2 ـ واذا صح أنها تطورت وتغيرت ، فهل تمارس أنت عملية تغييرها ؟ أم تشعر بأن الأمور تجري بعيدة عن متناول قدرتك ، وكل ما هنالك أنك تشهد آثار التغيير ؟.

« 3 ـ ألك عادات تمارسها ساعة النظم أم لا (جو خاص ، حجرة خاصة ، قلم خاص ، حبر خاص .. الخ) .

« 4 ـ أتشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك الواقعية وبين ما يرد في قصائدك من أحداث وصور ، واذا كانت هناك صلة يحسها الشاعر فليحدثنا اذا عما يشعر به ازاء ما يرد عليه من صور وأحداث يضمنها أعماله . أيشعر من أين تأتي وكيف ؟ .

« 5 ـ أترى نهاية القصيدة قبل أن تبلغ هذه النهاية ؟ واذا كان الأمر كذلك فهل تراها واضحة أم لا . واذا لم تكن تراها فما الذي يحدد لك أن هاهنا قد بلغت النهاية ؟ واذا كنت تراها فهل تنتهي القصيدة حيث كنت ترى ؟ » (47)

وبعد تحليل تلك الاسئلة ، اتضح مدى اهتمام سويف بعملية الابداع في ذاتها ، فهو يلح على معرفة خطوات ابداع الشعراء لقصائدهم راميا الى اكتشاف دينامية الابداع بواسطة المنهج التجريبي الموجه في صورة أسئلة يجيب عنها الشاعر. وتجدر الاشارة هنا الى أن الحقائق السيكولوجية تنفي أن يؤدي المنهج التجريبي الموجه مباشرة الى الأدباء ، مثلما عمل مصطفى سويف ، الى نتيجة يمكن الاطمئنان اليها ، ما دام الأديب لا يستطيع أن يدرك ادراكا تاما لحظة الابداع ، اذ أن عملية الابداع ـ كما يرى علماء النفس ـ تحدث في فترة لا شعورية (48) .

غير أن سويف لم يكتف باجابات الشعراء أو بطريقة الاستخبار ، وانما حاول

---

(47) د . مصطفى سويف ـ الأسس النفسية للإبداع الفني ، في الشعر خاصة . دار المعارف بمصر ط الثانية 1959 ص 210/211 .

(48) يصف يوسف الشاروني لحظة الإبداع بقوله «عندما أمسك بالقلم وأبدأ التعبير أحس أن مشاعري بدأت ترق وتصفو ، وتبدأ تنزلق عن نفسي هذه الغشاوة التي كانت لاصقة بي أثناء لحظات الأخرى . فلحظة التعبير لا يمكن أن تكون مرآة خالصة لحياتي الشعورية الواعية ، بل بمجرد اقتحامها أحس أنني دخلت مرحلة تتجاوز حياة الفعل الخالص الذي أحيا أكثره في المجتمع أو للمجتمع ، والذي يتطلب سيطرة كاملة على تصرفاتنا وحركاتنا ... وفي لحظة التعبير أتحرر من الحياة الشعورية الواعية وأقترب قليلا من هذه اللحظات التي يعانيها الواحد منا عند اقباله على النوم أو استيقاظه منه دراسات أدبية ـ مكتبة النهضة المصرية ـ سلسة الألف كتاب عدد 502 ص 105 .

تحليل بعض مسوداتهم مراعيا مدى التشابه بين تصريحاتهم وخطوات ابداعهم في المسودات (49) .

في ضوء هذا المنهج الذي استخدمه مصطفى سويف في دراسة عملية الأبداع عند الشعراء ، والنتائج التي توصل اليها (ليس مجالنا هنا ذكر تلك النتائج) يتضح البون الذي يفصل بين هذه الدراسة العلمية وبين النقد الأدبي ولعلها تذكرنا بدراسة «سيديس» في تحليله الاجتماعي لرواية «العيب» واذا كنا وضعنا تلك الدراسة في اطار علم الاجتماع الأدبي فاننا لا نستبعد أن يكون من حق دراسة مصطفى سويف الولوج في ميدان علم النفس الأدبي .

---

(49) الأسس النفسية ... ص : 244/269 .

الفصــل الثــاني

التحليل النفسي للأدب

ـ 1 ـ

لعل بداية الدعوة النظرية الى المنهج النفسي في تحليل الأعمال الأدبية قد أخذت أبعادها ـ بصورة خاصة ـ مع «محمد خلف الله» و «أمين الخولي» اذ يرجع الفضل اليهما في توجيه حركة التحليل النفسي للعمل الأدبي (1) .

*

*   *

فأما محمد خلف الله ، فقد بدأ يدعو ـ في أخريات العقد الثالث من هذا القرن ـ الى ضرورة الأخذ بنظريات علم النفس في تفسير الأدب ، ثم استطاع ـ بمساعدة أحمد أمين ـ أن يدخل مادة «صلة علم النفس بالأدب» ضمن مواد الدراسة لطلاب الدراسات العليا في جامعة القاهرة (2) . ولعل دوره في هذه الدعوة يرجع الى تأثيره كأستاذ ، فضلا عن الدراسات التي كان ينشرها في نفس المجال . وكان من أهمها : كتاب «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده» الذي شرح فيه بعض خصائص العلاقة التي تربط الأدب بعلم النفس ، نجملها في هذه المعالم التي تتلخص فيها دعوته .

---

(1) أنظر : المناهج النقدية في نقد المعاصرين ص 13 ، وانظر أيضا : الاتجاه النفسي في نقد الشعر ص 160 .

(2) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ص (د) .

ـ ان دراسة الأدب في ضوء علم النفس لاتحتاج الى تبرير ما دام الأدب هو من انتاج الانسان ، وهو المعبر عما تنطوى عليه النفس من شعور واحساس (3) .

ـ ان المنهج النفسي في دراسة الأدب تقتضيه المرحلة الحاضرة من تطور العلوم الانسانية وميل الفكر المعاصر الى الفهم والمعرفة أكثر من ميله الى مجرد الذوق والاستحسان (4) .

ـ ان وظيفة النقد الجوهرية لاتقوم الا على أساس من فلسفة ذوقية نفسية شاملة تنير السبل أمام الناقد (5) .

وبحث في «دراسات في الأدب الاسلامي» عن أرهاصات الآراء النفسية في النقد العربي القديم ، حيث توصل ـ مثلا ـ تحت عنوان «عبد القاهر وسيكولوجية التأثير النفسي» الى أن «أسرار البلاغة» عبارة عن دراسة نفسية في نواحي التأثير الأدبي ، وأن فكرته هي «أن مقياس الجودة الأدبية تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها» (6) . ولكنه لم يخرج في دراسته التطبيقية لبعض الشعراء كحسان بن ثابت وأبي العتاهية عن المنهج الذي سلكه ـ من قبل ـ النقاد التأثريون ، فهو في دراسته لحسان بن ثابت يتتبع أخباره عند الرواة وما يشير اليه شعر الشاعر وكانت غايته الأولى ان يتعرف على شخصية الشاعر . وقد يؤكد هذا تساؤلاته المتكررة ومحاولة الاجابة عنها» كيف كان حسان في هيئته ، وماذا كانت مقومات شخصيته ... ؟ (7) .

ويتجلى من هذا كله ، أن خلف الله لم يتعد المنهج الذي يهتم بشخصية الأديب ومدى صلة أثره به ، الى محاولة تفهم العمل الأدبي أو تحليله . ولعل هذا هو سر موقف محمد مندور من دعوته حيث يقول : «وأنا أعتقد أن الاتجاه الذي

---

(3) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ص 10 .
(4) نفسه 19 .
(5) نفسه أنظر التمهيد .
(6) دراسات في الأدب الإسلامي ـ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1947 ص 152 .
(7) نفسه ص 35 وما بعدها .

يدعو اليه الاستاذ خلف الله محنة ستنزل بالأدب . لأن معناه الانصراف عن الأدب وتذوق الأدب ، والفرار الى نظريات عامة لا فائدة منها » (8) .

واذا كنا لا نوافق محمد مندور على هذا الموقف المتشدد من دعوة خلف الله فاننا لا نعارضه أيضا ، على أن الاهتمام بالأديب باسم علاقة الأدب بعلم النفس سينتهي بنا « الى قتل الأدب » . (9)

ولكن ، مهما يكن فان دعوة محمد خلف الله الى ضرورة تبني حقائق علم النفس في مجال الدراسات الأدبية قد ساهمت في دفع عجلة التحليل النفسي للعمل الأدبي ذاته .

*

* *

ومطالبة أمين الخولى باثراء ثقافة الناقد الأدبي تتجلى في دعواته واهتماماته بمجالات أدبية مختلفة (10) . وقد رأينا كيف كان من الرواد الذين دعوا الى ربط الأدب بالحياة (11) . غير أننا سنقتصر هنا على تتبع مجهوداته حول دعوته الى المنهج النفسي .

وقد بدأ أمين الخولى بدراسة الصلة بين البلاغة وعلم النفس واعتمد على هذه الصلة في دراسة مسألة اعجاز القرآن التي تحتاج في نظره الى أن تدرس في ضوء

---

(8) في الميزان الجديد ص 163 .

(9) في الميزان الجديد ص 170 .

(10) يتجلى هذا في أعماله والشعارات التي كانت تصدرها ، فقد قال في صدر كتابه «محاضرات عن مشكلات حياتنا اللغوية (معهد الدراسات العربية العالية ط 1958 : «أدرسوا التطور اللغوي للعربية وإلا فلا أساس لعملكم فيها» . كما كان شعاره في كتاب «فن القول» (دار الفكر العربي 1947 ص 142) أول التجديد «قتل القديم فهما» .

كما يبدو اهتمامه بالمنهج الاجتماعي في كتاب «في الأدب المصري» (مطبعة الاعتماد ط الأولى 1943) الذي رفض فيه تقسيمات الأدب العربي على حسب العصور وفضل أن تكون دراسة الأبواب في ضوء البيئة أي في ضوء التقسيمات «المكانية» أو الوصفية .

(11) أنظر الفصل الأول من الباب الأول في هذا البحث .

الخبرة النفسية . فالنظر الصائب الى القرآن «والفهم الصحيح له ... لا يقوم الا على ادراك ما استخدمه من ظواهر نفسية ، ونواميس روحية ... فأصبح ما يبني عليه هذا (الفهم) هو القواعد النفسية» (12) . وشغفه بدور التفسير النفس للقرآن جعله يبعد كل ما يخرج عن هذا المجال ، لان ايجاز القرآن واطنابه بل توكيده واشارته واجماله وتفصيله ، وتكراره واطالته ، وترتيبه ومناسبته ... كل هذا لا يعلل في نظر الخولى الا بالأمور النفسية وحدها . (13)

ولئن كان أمين الخولى في مطالبته بالفهم النفسي للنصوص القرآنية يلح على ضرورة الانطلاق من النص القرآني نفسه ، فان منهجه في دراسة العمل الأدبي يقوم على ضرورة الاعتماد على حياة الأديب . وهو يرى أن لهذا سببا هو أننا حين نفهم النص القرآني «نتبين جوه النفسي بما حوله من ملابسات ، وأسباب نزول ، ووقائع وأحوال ، للناس والبيئة دون أن نعدو ذلك الى شيء من فهم نفسي ، لمصدر النص ... ومن هنا يكون فهمنا للنص القرآني هو كل ما نبغيه ولا نتجاوزه الى شيء من تاريخ الأدب وبيانه ، لصاحب الكتاب وواضعه ، لأنه أفق لانرنو اليه ... على حين أن في فهم النص الأدبي في غير القرآن ، انما نفهم بذلك الأديب نفسه شاعرا وناثرا» (14) .

يتضح من خلال هذا النص أن الخولى لم يخرج في دراسته للنص الأدبي عن المنهج الذي عرفناه عند أصحاب منهج «دراسة الأديب» ، ولم يختلف عنهم سوى في دعوته النظرية في التفسير النفسي للقرآن . وأن كان يشوب هذه الدعوة نفسها نوع من الرجوع الى نفس المنهج السابق ، وذلك على الرغم من محاولته التفرقة بين المنهجين (دراسة القرآن ودراسة الأدب) اذ ـ وان كان يرى أن من غير الممكن دراسة صاحب النص القرآني ـ يرى أن تتبع أسباب النزول وظروفه وأحوال

---

(12) أمين الخولي ، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب . دار المعرفة 1961 ط الأولى ص 203 .

(13) نفسه ص 230 .

(14) نفسه ص 333 ـ 334 .

المجتمع الذي نزل فيه القرآن ضروري لفهم النص القرآني ، وكل هذا يربط هذه الدراسة بالمنهج الذي قرره لدراسة النصوص الأدبية .

غير أن هذا لا يخل من منهج الخولى ، اذا عرفنا أنه لم يجعل من الظروف الخارجية للنص الأدبي أو للنص القرآني غايته الأصلية ، وانما هي وسيلة لفهم النصوص ، أدبية كانت أوقرآنية . وقد أكد هذا حين شرح منهجه : بأن الخطوة الأولى في الفهم النفسي للأدب والأديب هي وصل الأديب بأدبه بحيث يفهم الأدب بشخصية صاحبه ، كما تفهم شخصية الأديب بآثاره الفنية . وبأن الخطوة الثانية تكمن في ضرورة النظر الى أدب الأديب جملة لاتفصيلا ، وعلى أنه وحدة متماسكة (15) . أي أنه لابد أن يبحث العمل كله حتى يفهم حق فهم وبالتالي يسهل فهم شخصية الأديب أيضا . والغاية من الخطوتين ، الفهم الصحيح للعمل الأدبي .

وطبق الخولى هذا المنهج في دراسته «رأى في أبي العلاء» . فحاول فهم الأدب وصاحبه فهما نفسيا . وقد بين لنا الدارس ماذا سيدرس في أبي العلاء بقوله «سننظرفيما عرف وشاع من زهد أبي العلاء ، وتحريم الحيوان ومجافاة المرأة ، وكراهة النسل ... ـ نتتبع فيه رأيه واحتجاجه ، ونرى مقدار ثباته على رأيه ، والتزامه له ، ومتى وكيف كان منه ذلك ... ؟» (16) .

ولا ريب في أن الدارس يقصد دراسة ما اشتهر به أبو العلاء من مواقف فريدة في حياته الخاصة . ولنأخذ دراسته لظاهرة «التناقض» عند أبي العلاء . فنجده بعدما تتبع آراء الشاعر والمواقف التي التزم بها في حياته توصل الى أن التناقض الذي اتسمت به أفكار المعرى ومواقفه لم يكن في المسائل الدينية فحسب ـ كما كان يرى القدماء وتبعهم فيه المحدثون ـ وانما التناقض ظاهرة عامة شاملة في آراء أبى العلاء المعرى جمنعا (17) . ويعتقد أن سر هذا التناقض نفسي محض ، يرجع الى ظاهرتين في نفسه :

---

(15) نفسه ص 334 ــ 336 .

(16) أمين الخولي . رأي في أبي العلاء ص 28 .

(17) نفسه . ص 91 .

1 ـ الرغبة المتوثبة في الاستعلاء على ضعفه والقهر لواقعه .

2 ـ دقة نفسية في ادراك عوالمها المختلفة وخوالجها المتغايرة (18) .

ويبدو فيما يتعلق بالظاهرة الأولى أنها توافق ما يسمى عقدة التعويض عن مركب النقص التي أصيب بها الشاعر ، وعقدة حب التظاهر عنده . أما فيما يختص بالظاهرة الثانية فهي فسيولوجية محضة ، ولكنها قد ترجع الى مشكلة بيولوجية وعلى الخصوص الى عمى الشاعر الذي يلعب الدور الرئيسي في ترهيف حساسيته ومن غير المستبعد أن يكون الدارس قد انطلق من هذه النقطة ، وقد لمح الى هذا في مقدمة الكتاب (19) .

كما أن هذا الحكم يقترب من نفس المصدر الذي انطلق منه الدارسون التأثريون الذين وجدوا أن أبا العلاء المعري كان من الشعراء الذين يصورون خلجات أنفسهم ومشاعرهم أصدق تصوير ، وما قد يؤكد هذا ـ أيضا ـ قوله أن أبا العلاء رجل وجدان ، دقيق الحسي ، عميق الادراك صادق التعبير ... هو الرجل الذي وجد نفسه وتحدث عن نفسه أدق حديث وأرهفه حسا ، وأعمقه تأملا ... » (20)

ويبدو أن هذا لم يخرج عن النظرية الفردية عند العقاد وشعر الشخصية عند جماعة النقد التأثري ، وبصورة خاصة ، دراسة طه حسين لنفس الشاعر . ولكن هذا لا ينفي فضل الخولي في انارة السبيل أو تعبيده أمام النقاد الذين استعانوا بحقائق علم النفس في دراسة الأدب .

ـ 2 ـ

ربما لانجانب الصواب اذا ادعينا أن أحسن من استخدم المنهج النفسي في النقد الأدبي المعاصر في مصر كان عز الدين اسماعيل . وربما يكون من الأوضح الاشارة الى أن عز الدين اسماعيل لم يقتصر على منهج محدد في طول مسيرته

---

(18) نفسه . ص 156 .

(19) نفسه . ص 13 ـ 14 .

(20) نفسه . ص 178 .

النقدية ، وانما تداخلت عنده الاتجاهات النقدية ، فقد تبنى الاتجاه الاجتماعي (21) في بعض الدراسات والاتجاه الجمالي (22) الذي ظلت ملامحه تتخلل كل أعماله النقدية . أما المنهج النفسي ، فقد تجلت معالمه - بصورة خاصة - في كتابية : الأدب وفنونه ، والتفسير النفسي للأدب . ويستخلص منهما أهم المبادىء التي انطلق منها عز الدين في دراسته للعمل الادبي . ويمكن حصرها فيما يلي :

1 - تحليل العمل الأدبي نفسه : لعل المبدأ الرئيسي الذي انفرد به عز الدين اسماعيل عمن استفاد بحقائق علم النفس في دراسة الأدب هو تحليله للعمل الأدبي نغمة في ضوء حقائق علم النفس ، لا البحث عن شخصية الأديب أو دراسة عملية الابداع . بل هو ينبه الى أن المعرفة بتفاصيل الطرق التي يكتب بها الأديب لا تفيد كثيرا في فهم العمل الأدبي ذاته أو في تفسيره (23) . كما أنه قد استفاد من أخطاء من اقتصر اهتمامهم على الأديب ومن أجل هذا كانت عنايته بالأعمال الأدبية ذاتها على اختلاف أنواعها (24) .

---

(21) نرى من الأحسن أن نجمل بعض الآراء التي يرددها عز الدين اسماعيل في كتابه «الشعر في إطار العصر الثوري» الذي يصفه بأنه «محاوله لالتماس وجوه الالتقاء والتأثير المتبادل بين الثورة في أطرها الفكرية والاجتماعية والسياسية والشعرية المعاصر على مستوى الوطن العربي» (الدار المصرية للتأليف والترجمة - المكتبة الثقافية عدد 162 عام 1966 ص : 3) .

ويرى في نفس الكتاب أن تقدير العمل الفني لا ينتهي عند تبين خصائصه المميزة وإنما لابد أن يكون للعمل الأدبي «جدوى» لأن الأديب ما هو إلا نبي قومه وخادمهم (46 - 49) وأن الأديب هو الأداة التي يعبر المجتمع عن نفسه من خلالها (20) . كما توصل فيه إلى أن الشعر بعامة لا يمكن فصله عن الإطار الحضاري الذي يعيش فيه الشعراء وأن الإطار الثوري للعصر قد أنعكس في الشعر المعاصر كله (89 - 90) .

(22) يصعب حصر الآراء أو الأفكار التي تدخل في باب الاتجاه الجمالي لكثرة تواردها في دراساته . وقد لا نكون مبالغين إذا أدعينا أن عز الدين اسماعيل لم يتخل عن الاتجاه الجمالي في كل دراساته . نجد له - على سبيل المثال لا الحصر - رأيا في أن للعمل الأدبي شخصية جبارة وطاقة هائلة . بل شخصية مرنة وطاقة متلونة» (الأدب وفنونه ص 29) . كما أن رأيه في أن مهمة النقد لا تقتصر على الحكم بالجمال أو القبح ، وإنما غايته تحديد قيمة العمل الأدبي ووضعه في مستواه الفني (الأسس الجمالية في النقد العربي ص 28 - 29) هذا بالإضافة إلى موقفه الرافض من نثر الشعر ، لأن نقل القصيدة من صورتها «الشعرية» إلى صورة «نثرية» يعدّ قتلا للشعر فيها (الأدب وفنونه ص 136) .

(23) التفسير النفسي للأدب 54 .

(24) نفسه . 273 .

2 ـ العمل الأدبي وليد اللاشعور : اعتبر الناقد العمل الأدبي وليد النشاط اللاشعوري ، أو رمز للرغبات المكبوتة في لاشعور الأديب . وعلى هذا الأساس يرى - رأي استاذه خلف الله ـ أن تفسير العمل الأدبي في ضوء علم النفس ضروري لأنه العلم الوحيد الذي يختص بتحليل اللاشعور (25) .

3 ـ معرفة حياة الأديب وتفسير أدبه : يرى عز الدين اسماعيل أن معرفة حياة الأديب قد تفيد في فهم انتاجه الأدبي وتفسيره ، ولكنه لا يركز أو يعتمد على هذه القاعدة (26) ، لأن معرفة حياة الأديب قد تفيد في تجلية أغوار بعض الأعمال الأدبية . لكنها قد لاتفيد في تفسير أعمال أخرى .

4 ـ علم النفس بين الناقد والأديب : يؤمن عز الدين بأن الفائدة من علم النفس يحققها الناقد في تحليل العمل الأدبي وليس الأديب في تدبيج أثره الفني . واذا ما حاول الأديب تضمين أثره بحقائق علم النفس فانه لا ينتج ادبا بقدر ما ينتج علما (27) . ونجد دارسين كثيرين يوافقونه على هذا الرأى ، فمحمد مندور (28) وسامى الدروبي (29) يريان نفس الرأي ، كما يؤازر هذا الرأى صاحبا كتاب « نظرية الأدب (30) » . على أن هذا يذكرنا بما رآه « يونج » من أن العمل الفني الذي شيد بواسطة لبنات نظريات علم النفس لايفيد العالم النفساني ذاته ، فالرواية النفسية ـ مثلا ـ ليست ذات قيمة كبيرة بالنسبة للعالم النفساني كما قد يتصور بعض الأدباء . (31) واذا كانت أمثال هذه الآثار الفنية عديمة الجدوى بالنسبة للعالم النفساني الذي يعد مجال اختصاصه الأصلي البحث عن الظواهر النفسية في الأعمال الفنية فما جدواها بالنسبة للناقد الأدبي الذي لا يبتغى سوى فهم العمل الأدبي وتشريح حقائقه وتجلية قيمه الفنية ؟.

---

(25) الأدب وفنونه 101 ـ 102 .
(26) التفسير النفسي للأدب 221 .
(27) نفسه 25 ـ 26 ، 251 ، 271 .
(28) في الأدب والنقد 49 .
(29) علم النفس والأدب 128 ـ 129 .
(30) رونيه ويليك ، وارين أوستن ص 118 .
(31) النقد ـ أسس النقد الأدبي الحديث جـ/ ص 263 .

5 ـ التحليل والتقويم : لم يقتصر منهج عز الدين اسماعيل علي تحليل الاعمال الأدبية وتجلية عوالم شخوصها ، وانما في الوقت الذي يفسر فيه العمل ويحلله يمهد ـ أيضا ـ السبيل للحكم على القيمة الفنية للعمل الأدبي . يشرح هذا بقوله « اننا في كثير من الحالات التي كنا نفسر فيها الصورة أو الرمز ، سواء في حالة النجاح الفني أو الفشل ، كنا نضمن عملية التفسير ذاتها حكما (32) » . على أن التحليل يؤدى بالضرورة الى الحكم ، لأن السؤال : ما قيمته ؟ يفترض مسبقا السؤال : ما هو ؟» (33) . فالبون بين مرحلة التحليل ومرحلة الحكم ليس شاسعا أو بعيدا ، فما هو الا أن يفرغ الناقد من عملية التحليل حتى يطفو الحكم على السطح (34) . بل أن التفسير والتحليل والتقويم ـ فيما يرى رونية ويليك ـ مراحل متداخلة في اجراء واحد ، والتقويم الصحيح ينشأ عن الفهم الصحيح (35) .

6 ـ كل عمل أدبي قابل للتحليل النفسي : لقد اقتصر اهتمام أصحاب منهج دراسة الأديب على شخصيات بعض الشعراء الذين اتسم انتاجهم بحقائق نفسية وظواهر فنية توحي بوجود عقد أو أمراض نفسية لدى الشعراء . أما عز الدين اسماعيل ـ فقد بين أن أى عمل أدبي كائنا ما كان نوعه أو عصره انما يمكن تناوله بالدراسة التحليلية على أسس نفسية (36) .

تلك أهم المبادىء التي اتسم بها منهج عز الدين اسماعيل في دراسة الأدب . ولتجلية خصائص هذا المنهج ، سنحاول تعقب بعض الأعمال التطبيقية التي قام بها في دراسته للشعر والقصة والمسرحية .

*

*   *

---

(32) التفسير النفسي للأدب 125 .

(33) النقد الفني 669 .

(34) التفسير النفسي للأدب 125 .

(35) حاضر النقد الأدبي ـ ترجمة د . محمود الربيعي ص 54 .

(36) التفسير النفسي للأدب 250 .

ينبه عز الدين اسماعيل في مقدمة دراسته لنماذج من الشعر أنه لا يهدف سوى الى تحليل طبيعة الشعر ذاته أو تشكيله (37) . وربما يكفينا لتوضيح منهجه النفسي في دراسة الشعر أن نستعرض تحليله لنماذج من الأشعار ، قديمة وحديثة .

فأما نموذج من الشعر القديم فهو تحليل لأبيات ، بل لصورة من الصور في قصيدة ذى الرمة مدح فيها الخليفة عبد الملك بن مروان ، حيث ورد فيها قوله :

ما بال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب

وفي هذا البيت - فيما يرى الناقد - لا يمكن أن نقع مباشرة على الدلالة الشعورية التي يحملها دون تكلف للتأويل والتفسير . ويكون من الخطأ التعامل مع صورة هذا البيت على أساس معناه الظاهر المباشر (وهو الخطأ الذي وقع فيه النقاد القدماء والمحدثون حين عابوا على ذى الرمة قبح صورة الكلى المفرية وتشبيه عين الخليفة بها في غرض المدح) ، وانما يجب البحث عن المخزون اللاشعورى لدى الشاعر الذي أوحى له بتلك الصورة (تشبيه عين الخليفة بالكلى المفرية) ، والبحث عن المبررات التي جعلت الشاعر يفتتح مدحه بهذه الصورة ، وحاول الناقد كشف القرار البعيد في نفسية ذى الرمة عن دلاله رمز الكلى المغرية التي ينسكب منها الماء « فلاحظ أن الشاعر - وهو ابن الصحراء وشاعرها (38) - من الجائز أن يكون قد تعرض ، يوما ما ، لعطش شديد ، وعندما هرع الى قرابة ليرتوى وجد أن خوارزه قد فسدت وأن الماء قد تسرب . يؤكد هذا متابعة قوله :

وَفْرَاءَ غَرْفِيَّة أثأى خوارزها مشلشل ضيعته بينها الكتب

وحينئذ لا يستبعد أن تكون « قصة » الكلى المفرية شيئا محفورا في وجدان الشاعر وليست مجرد صورة عقلية أراد ذو الرمة أن يشخص بها عين الخليفة التي كانت تدمع دائما (39) .

---

(37) التفسير النفسي للأدب ص 53 .

(38) أنظر د/ يوسف خليف ، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، دار المعارف بمصر 1970 .

(39) التفسير النفسي للأدب ص 92 ـ 93 .

كما حلل الناقد قصيدة «ثنائية ريفية» لعبده بدوى ، التي تدور فكرتها حول حوار جرى بين زوج وزوجة ، وتبدو في ظاهر هذا الحوار الفرحة بحلول موسم الحصاد والتغني بالثمار اليانعة التي أنبتتها أرضهما بعد حول من الكد والشقاء . وفي أثناء هذه اللحظة السعيدة يسترجع الزوجان ذكريات حبهما القديم ، والموال الذي كان يغنيه المحب لمحبوبته ، وكيف أن كل ذلك قد تغير بعدما تزوجا ، وأصبح للحب مفهوم آخر ، يتمثل في العناء المشترك في فلح الأرض وريها طوال العام ريثما يحين موعد جني ثمارها .

والأساس الذي ينطلق منه الناقد في تحليل هذه القصيدة : هو «التجربة الجنسية بين الرجل والمرأة» . وفي ضوء هذه الفكرة حلل دلالات هذه القصيدة التي كانت تجربتها خبيئة في أغوار وجدان الشاعر . واعتمد في تثبيت المبدأ الذي انطلق منه ـ وهو التجربة الجنسية ـ في تحليل القصيدة على تواتر الرموز التي توحي بذلك ففي مطلع القصيدة تخاطب الزوجة بعلها : «قدوا في الحصاد» وهذا معناه ـ فيما يرى الناقد ـ أنها حامل وأنها أوشكت على وضع حملها ، وهذه النتيجة سيفرح لها الزوجان معا ، اذ أدخلتهما في زمرة الآباء والأمهات ، فضلا على أن الوضع سيفسح لهما مجال متابعة الاتصال جنسيا بعدما انقطعا فترة من الزمن يشير اليها قول الزوج :

بيني وبينك من أغاني حقلنا الملتف سور

أنا لا أراك فبيننا سد من الثمر المثير

واستمر الناقد في استنباط الرموز ـ المستترة في مضامين القصيدة المشيرة الى التجربة الجنسية ، حتى وصل الى أن القصيدة تتضمن تجربة مستخفية وراء صورتها الخارجية . وأنها تنطوى على حقيقة نفسية خطيرة ـ على عكس ما يبدو في ظاهر معانيها ـ «هي أن الجنس في حياة الانسان هو مصدر سعادته ومصدر شقائه في الوقت نفسه» (40) .

---

(40) نفسه 123 ـ 124 .

ويلاحظ عز الدين اسماعيل - شأن معظم المحللين النفسانيين - أن الشاعر لم يقصد تشخيص تجربته الجنسية ، وانما أصالة التجربة وصدقها هو ما مكنه من التعبير عنها دون وعي منه (41)

*

*   *

ودرس عز الدين اسماعيل مسرحية على باكثير «شهرزاد» (تلك الفتاة التي استطاعت بدهائها وسحر صوتها أن تنقذ بنات كثيرات من بطش الملك شهريار الذي أخذ يفتك كل ليلة بعذراء بعدما يقضي معها ليلة كاملة ، ظنا منه أن كل بنات حواء فاجرات) . ولسنا نريد هنا تلخيص الحكاية قصد تعريفها ، فهي في غنى عن التعريف ، وانما نريد معرفة منهج الناقد في تحليل مواقف شخصيات هذه المسرحية وبنيتها الفنية ، في ضوء حقائق علم النفس التحليلي .

لاشك في أن المشكلة التي عمل جل المفسرين على فض طلاسها في مسرحية «هملت» كانت «سر توانية في الثأر» أو بمعنى آخر فان جوهر عقدة المسرحية كان يدور حول الأخذ بالثأر عند هملت . أما السر الذي يقف عنده عز الدين اسماعيل في دراسة «شهرزاد» فيمكن وضعه في شكل أزمة كان يعاني منها الملك شهريار» وهي (البحث عن الذات) . ويمكن توضيح هذا بوضعه في صيغة أسئلة ثلاثة :

1 _ لماذا قتل شهريار زوجته بدور مع علمه بعدم خيانتها ؟

2 _ ما السر في متابعة قتل زوجاته بعدما يقضي مع كل واحدة منهن ليلة واحدة ؟

3 _ لماذا استمر في مقاتلة شبح بدور ، بعدما استهوته شهرزاد باحاديثها وتملكته بدهائها وسحر حكايتها ؟

ومما هو واضح ، فان هذه الاسئلة كلها تدور حول شخصيةشهريار التي يحاول الناقد تفهمها من خلال بقية الشخصيات ، وبخاصة بدور وشهرزاد .

---

(41) نفسه 124 _ 125 .

ففي محاولة الجواب عن السؤال الأول يتعقّب الناقد بعض الأسباب التي دفعت شهريار الى قتل بدور مع علمه باخلاص حبها له ، وهو يركز على الصراع النفسي الذي يعاني منه شهريار «الشهواني» تجاه بدور التي لم تشبع رغباته ، اذ كانت ترفض تلبية طلباته : ولا تنصاع لرغباته . فرفضها - مثلا - الاستحمام عارية معه في حمام مملوء بالخمر ، معناه أنها تساهم في تحطيم ما يريد تحقيقه من اثبات الرجولة . وفلسفة شهريار تكمن في أن رمز الرجولة هي الشهوانية والعربدة . وبالتالي فان محور الصراع كان حول موقف بدور الرافض لرمز شخصية الملك المتمثل في ضرورة الخضوع لطلباته التي تتحكم فيها قيم الوحشية كالعربدة والشهوانية والفحشاء والفجور ، وقد استخرج عز الدين اسماعيل ما يؤكد هذا في حوار جرى بين شهريار وبدور ، بعد أن قتل العبد وهم بقتلها :

«شهريار : وسأقتلك أيضا يا فاجرة .

بدور : (تهب في وجهه) كذبت ! الله يعلم أنك لأنت الفاجر !

شهريار : (يتراجع قليلا ويبدو في وجهه شيء من الرضا) الفاجر ؟؟ الفاجر يا بدور؟ أنا فاجر عندك ؟

بدور : عند الناس جميعا .

شهريار : (في ابتسامة غريبة) وعندك أنت ؟

بدور : أنت مجنون .

شهريار : (تختفي الابتسامة من وجهه) مجنون !

بدور : نعم مجنون !

شهريار : (يستشيط غضبا) ألم تقولى الساعة أنني فاجر؟

بدور : (تتوهم أن هذه الكلمة هي التي أغضبته فتلين لهجتها متوسلة) عفوا يا مولاى ، كانت مني زلة لسان .

شهريار : (يستشيط غضبا) لازلة لسان ؟ اذن فلا مناص من قتلك !...»

يستخلص الناقد من هذا الحوار أن سر أزمة شهريار يكمن في معاناته من اثبات رجولته التي تقوم على الركائز السابقة كالعربدة والفجور ... ويتضح هذا في استراحته النفسية ، وسكون جموحه بل رضاه حين واجهته بدور واصفة اياه بالفجور ،

بينما يعود الى تشجنجة وحنقه ويقرر قتلها حين تراجعت ـ خوفا من بطشه ـ واعتذرت عن وصفه بالفجور . ويقرر الناقد أن التفسير النفسي لهذه الظاهرة يمكن أن يجلو الموقف ويجيب عن السؤال الذي طرحناه (ما الذي دعا شهريار الى التخلص من بدور ؟) وهو يعول على ما توصل اليه علم النفس في معالجة مشكلة «الصد» اذ أن عواقب «الصد» تكون غالبا بالثورة على من كان «يصد» ، وخاصة اذا كانت عملية الصد موجهة لرغبة من أقوى الرغبات الانسانية كالرغبة الجنسية ، ولما كانت بدور هي التي «تصد» دائما رغبات شهريار وترفض مطاوعته ، فالنتيجة لهذا الصد ، كانت رد الفعل عند شهريار بالثورة عليها والتخلص منها . وبالضبط هو ما حدث ، وهو جواب على أنه لم يقتلها لأنها خانته ، فهو يعرف أنها لم تخنه ، وأنها تكن له ودا قويا ، وانما لأنها ساهمت في ضياع رمز رجولته (42)

والمشكلة الثانية التي تواجه دارس هذه المسرحية هي التي عبرنا عنها بالسؤال الثاني (لماذا استمر شهريار في قتل العذراوات .. ؟) .

يلاحظ عز الدين اسماعيل أن سر استمرار شهريار في عملية قتل زوجاته لا يقبع في فكرته بأن كل النساء خائنات ، فهذا الزعم مجرد محاولة لتغطية موقفه الآخر الذي كان يرى فيه كل النساء مثل بدور حقا ، ولكن ليس في الخيانة وانما في التعفف والاستعلاء على النزوات الشهوانية واستغل في تفسير هذه الظاهرة دور اللاشعور ، حيث ارتأى أن اثر «صد» بدور لنزوات شهريار الشهوانية ظل يعيش في لا شعوره بعد قتلها ، كما حدث بعد قتلها أن أصبح يعتقد في دخيلة نفسه ، نتيجة لعملية استنتاج معكوس ، انها خائنة حقا ، وبالتالى فان متابعة قتل باقي العذراوات كانت على أساس أنهن يشبهن بدور في معاملتها له : أي شعوريا في في الصد ، ولا شعوريا في الخيانة .

ولئن كان استمرار شهريار في عملية الانتقام من العذراوات قد أرضى لا شعوره ، فانه لم يعفه من تأنيب الضمير ، لأن شعوره الواعي يدرك تماما أن

---

(42) نفسه 194 ـ 197 (ما يؤكد هذا أنه صاح في آخر المسرحية مرددا : «قتلتها وهي بريئة ، قتلتها وأنا أعلم أنها بريئة» أنظر التفسير النفسي للأدب ص 203 .

مقتل بدور كان جورا ، وأن قتل الزوجات اللاحقات بها ليس نتيجة منطقية مع المقدمات (43) .

وفي ضوء هذا يكون مجيء شهر زاد التي اكتملت فيها جميع الخصائص التي افتقدها شهريار في بدور هو الحل الناجع لهذه المشكلة ، فضلا على أنها عرفت كيف تتخلص من الأخطاء التي وقعت فيها بدور من قبل .

فقد عرفت كيف تشعره برجولته (عقدة النقص التي كان يعاني منها) ، حيث شرعت تصفه بأنه «الرجل الفاتك» وأنه «أكبر زير للنساء أنجبته امرأة» . واستمرت في محاورته بأسلوب مناقض لأسلوب بدور ، بالأسلوب الذي يرضى غروره ، تحدثه عن عينيه الفاتكتين وعن ناره التي تهفو نفسها اليها ، وتصارحه بأن مصدر اعجابها به وميلها اليه أنه زير نساء ... وتلك هي الصفات التي كان يعاني شهريار من حرمانها مع بدور التي حرصت على عدم مصارحته بها لعفتها وحشمتها (44

ويصل الناقد الى تساؤل آخر هو : اذا كان شهريار قد تخلى عن قتل شهر زاد بعدما استطاعت أن تكسب نقاط ضعفه وتعالجها ، فلماذا بقى طوال ذلك الردح من الزمن يعاني من مرض السير أثناء النوم «سرنمة» اذ كان يستيقظ كل ليلة ويذهب الى غرفة بدور ، ثم يجرد سيفه ويصيح مرددا صيحته القديمة «قتلتك يا فاجرة» ثم يعودليستأنف سباته .

ولقد عرفنا أن شهريار كان يعرف أن بدور لم تخنه ولكن رغبته اللاشعورية ثبتت في نفسه ، نتيجة لعملية استنتاج معكوس ، أنها خانته . ومن هنا كان الصراع في نفس شهرار بين الحقيقة التي يعرفها يقينا والحقيقة التي زينتها له رغبته الدفينة (45) . وأن سيطرة الحقيقة المزيفة على الحقيقة الصحيحة كان سبب استمرار فتكه بالعذارى . ثم بعدما استطاعت شهر زاد أن تحمله على الاقلاع عن تلك العملية ، استمر ـ كتعويض عنها ـ في مقاتلة شبح بدور .

---

(43) نفسه : 198 .

(43) نفسه 199 ـ 200 .

(44) نفسه 200 .

ويرجع الناقد علة هذا الى أن علاج شهرزاد كان سطحيا اذ استطاعت معالجة شعور شهريار ، بينما ظل لا شعوره في حاجة الى ترياق جديد . ولذلك فكرت في حيلة أخرى ، وهي أشبه بتلك العملية التي قامت بها بدور وفشلت لعدم توفير الأساس السليم ، وهو معالجة الشعور . وقد نجحت شهرزاد لأنها بنت علاجها على أسس صلدة ، اذ بدأت بمعالجة شعور شهريار ثم توجهت الى لاشعوره ، ذلك بالاضافة الى أنها اختارت نفس الخطة التي دبرتها بدور من قبل ، ولكنها استبدلت بالعبد عند بدور جارية وألبستها ملابس العبد حتى يمكنها أن تكشف الخديعة أمام شهريار مجرد ما يثور ويتفجر لا شعوره السابق الذي ارتسمت فيه النظرة الى المرأة على أنها فاجرة .

ومن خلال هذا وصل الناقد الى أن سر الصراع الذي كان يعاني منه شهريار يرجع الى عقدة «الشعور بالذنب» أو عقدة شهريار (45) . وهي سبب كل ما حصل له ومنه ، فشعوره بالذنب ـ وهو في وعيه ـ الذي ارتكبه في حق بدور ومن تبعها من الزوجات ، وصراع هذا الشعور مع اللاشعور (الذي أصبحت فيه قضية خيانة المرأة شيئا حقيقيا) هو الذي كان السبب الرئيسي في فقدان ارتباطه بذاته (46) .

ولذلك فان شهرزاد لم تقم الا بالقضاء على ما كان يجيش في لا شعور الملك . وضعته في مأزق عرف من خلاله أنه الخاطيء ، وان لم يكن في حاجة الى من يخطئه بقدر ما كان في حاجة الى من يشرح له خطأه ويؤكده له . وهذا ما قامت به شهرزاد .

وفيما يخص عملية التحكم في الشعور بالذنب ، أو تأنيب الضمير ، وهو من خصائص الشعور ـ وليس اللاشعور ـ فان التوبة قد أعفته من آثاره ، ذلك فضلا على ما يقدمه له رضوان الحكيم من نصائح ومواعظ تتعلق بالتكفير عن الذنب (47) .

---

(45) نفسه 200 ـ 203 .
(46) نفسه 198 .
(47) نفسه 203 .

ولئن كان محور دراسة عز الدين - كما يبدو من ظاهرها - قد اقتصر على شخصية الملك شهريار ، فان بقية الشخصيات وعلى الخصوص بدور وشهرزاد ، قد لقيت ، أيضا ، التحليل الكامل ، وان كان ذلك بطريق غير مباشر ، لأن تحليل شخصية الملك قام على علاقاتها ببقية الشخصيات .

*

*   *

بعدما تعقبنا كيفية تطبيق المنهج النفسي التحليلي عند عز الدين اسماعيل ، في تفسير نماذج من الشعر والمسرح ، بقي أن نعرف تفسيره للقصة . وليس معنى هذا أن منهج تفسيره للنوع القصصي يختلف عن تفسيره للشعر والمسرح وانما ارتأينا متابعة دراسته لعمل قصصي ، حتى تكتمل لنا معالم منهجه .

وقد اخترنا في هذا المجال دراسته لقصة «السراب» لنجيب محفوظ . وقد تبنى في دراستها اطارا يأخذ من عقدة هملت وعقدة ديمترى (الابن الأكبر في قصة الاخوة كرامازوف الذي حوكم على أنه قاتل أبيه) ، بالاضافة الى عقدة أورست التي تمثل محور الدراسة لشخصية «كامل» بطل القصة ، اذ أن الجزء الأكبر في شخصية كامل - على الرغم من بعض الفروق السطحية - مدينا لعقدة أورست (48) .

وكما فسر دوافع شهريار من خلال العلاقات التي تربطه بشخصيات أخرى ، فانه حاول أن يتعرف - في هذه الدراسة - على شخصية كامل باستعراض علاقته بشخصيات أخرى فضلا على علاقته بذاته .

علاقة كامل بأمه :

تصور القصة شدة ارتباط الأم بولدها وعطفها المفرط عليه : فقد بلغ تدليلها له أن ألبسته فساتين البنات ، وتركت شعره مسدلا على منكبيه ، وكان يستحم معها ، وكان لا يطيق فراقها ، وهي أيضا لا تطيق فراقه ، ظل ينام على سريرها

---

(48) نفسه 259 _ 260 .

حتى بلغ السادسة والعشرين .... ومن خلال هذه الصور وشبيهاتها التي وردت في القصة يقرر الناقد أن تعلق كامل بأمه بعدما تجاوز مرحلة الطفولة ، له دوافع نفسية ، لأن الطفل لا يكاد يبلغ مرحلة من العمر ، قد لاتتجاوز سن المراهقة حتى يبدأ يفكر في الانفصال عن أمه ، يريد اثبات ذاته وفرض شخصيته . بيد أن خضوع كامل لأمه وعدم تمكنه من هتك أواصر الحب المتبادل بينهما ، والتمرد عليه ، له أسبابه :

فمشكلة التمرد كانت من أهم المشاكل التي عانى منها كامل فلطالما تساءل : كيف تكون الحياة لو خلت من هذه الأم الحنون ؟ هل ينبغي حقا أن يهجرها ؟ هذا هو اذن محور أزمة كامل ، يريد الافلات من أسر أمه بأية وسيلة . لكنها كانت قد أحكمت ربطها به .

وتنكشف ـ اكثر ـ ظواهر هذه الأزمة حين تتوفى رباب زوجة كامل ، فيثور ، ويحزم أمره على هجر أمه ويقول لها « اشمتي ما شاءت لك الشماتة ، ولكن أياك أن تتصورى أننا سنعيش معا . انتهى الماضي بخيره وشره ، ولن أعود اليه ما حييت ، سأنفرد بنفسي أنفرادا أبديا . لن أعيش معك تحت سقف واحد » .

واستخلص الناقد ـ في ضوء هذا ـ وجوه الشبه بين مشكلة كامل ومشكلة أورست التي تتمثل ، بصورة خاصة ، في محاولة فرض وجوده ، وان كان الظاهر في موضوع القصة قتل الأم لكونها حجر عثرة أمامه .

كما يصل الى أن المشكلة الرئيسية التي كان يعاني منها كامل ، هي أزمة التحرر من سلطان الأم ـ أو اثبات الذات ـ ، وهي المشكلة الجوهرية بالنسبة لأورست . بل هي أيضا ـ كما رأينا ـ مشكلة شهريار .

غير أن الفرق الذي يمكن أن يفصل بينهما (مشكلة كامل واورست) هو أن أورست قتل أمه (هو القاتل لأمه) في حين لم يكن كامل سوى سببا في موتها ـ وهذه مسألة ترجع ـ فيما يرى الناقد ـ الى اختلاف الواقع الحضارى . لأن اذا كان في عصر أورصت من المباح قتل الأم أو الأب ، فان في عصر كامل ، يستبعد مثل هذا الحل الذي انتهى اليه أورست .

فالتشابه ، اذن ، بين أزمة كامل وأزمة أورست واضح ، رغم اختلاف المظهر

بحكم الواقع الحضاري ، فكلتا القصتين تصور قضية أم متسلطة وابن يريد التحرر من طغيانها (49) .

علاقة كامل بزوجته :

وأما علاقة كامل برباب ، فالقصة تثبت : أن «كامل» أحب رباب منذ أول نظرة وأنه قد راقبها قبل الزواج بها فترة طويلة ، وأن ما أعجبه فيها جمالها وخلقها وحشمتها .

وقد نسب عز الدين اسماعيل فشل مضاجعة كامل لزوجته الى ما يمكن تسميته «رباط الأم» ، حيث كان لا يزال يحتفظ في لا شعوره الى رباب بحبه لأمه ، فحبه لرباب ما هو الا نسخة من حبه لأمه . وبالتالي فان مضاجعته لرباب معناه الفسق بالمحارم ، فهي مثل أمه ، أو نسخة من أمه ، لأن حبه لها ما هو الا انعكاس حبه لأمه . وما يدل على أنه أحب زوجته حبا عفيفا بريئا أشبه بحبه لأمه ، لاحب الزوج لزوجته ، انه فشل في مضاجعة رباب بينما لم يفشل في تجربته الجنسية مع تلك المرأة التي عرفها بطريقة الصدفة .

وفي ضوء هذا استخلص الناقد أن عقدة الفسق بالمحارم هي التي حالت دون نجاح كامل في تجربته الجنسية مع زوجته (50)

علاقة كامل بذاته :

وأما علاقة كامل بذاته ، فيمكن استخلاصها من علاقاته بأمه وزوجته ومن قبل من حياته المدرسية والجمامعية وفي الشارع : في المدرسة كانت حياته شقاء كلها ، وفي الجامعة لم يستطع متابعة دراسته لوجود مادة الخطابة ، وخجوله من الوقوف خاطبا أمام أصدقائه ، وفي العمل لم يستطع التكيف مع زملائه ، ولم يكن يعرف أكثر من شارعين أو ثلاثة في القاهرة ، كما كان يتحاشى الناس والحديث معهم ، ويرفض أن يتأبط ذراع عروسه في الشارع ...

---

(49) نفسه 260 ـ 263 .

(50) 263 ـ 266 .

ولعل مصدر هذا كله ـ فيما يرى الناقد ـ يكمن في عقدة أورست التي كان يعاني منها كامل . فأمه كانت دائما في نظره الموجه أو الدليل في كل أموره . فلا عجب اذن أن يمسى عاجزا عن أن يقدم على تنفيذ مشروع دون احاطتها به والبث برأيها فيه ، ما دامه لم يتحرر من روابطه بها .

علاقة كامل بأبيه :

لقد رأينا كيف أن في شخصية كامل ملامح من شخصية ديمترى ، وقد ينجلى هذا لو عدنا الى القصة التي تروى لنا أن «كامل» ـ وهو صغير ـ مزق صورة أبيه . وهذه العملية ـ في نظر الناقد ـ تمثل بوادر الكراهية التي أظهرها كامل لأبيه ، ولو لم يعرف حينذاك أنه أبوه . كما صار يفكر ـ حين كبر ـ في قتل أبيه تعجيلا منه لكسب ارثه ، وحتى يتزوج . ولكن الأب توفي بعد زمن قصير . ومن ثم يكون كامل قد بيت قتل ابيه ، لأن فكرة القتل كانت قد سكنت لا شعوره ، وبالتالى أصبح كامل قاتلا ـ في لا شعوره ـ لأمه وأبيه . وهذا ما جعل الناقد يتساءل عما اذا كان يمكن أن يتسق هذا في شخص انسان واحد من الناحية النفسية لأن القاعدة الشائعة ترى أن الصراع يكون مع أحد الوالدين وعلى الخصوص مع الذي كان صاحب السلطة في العائلة (51) . ويبدو هنا أن صراع كامل مع أمه يتناسب مع القاعدة النفسية ، لكن صراعه مع أبيه يشذ عنها . وافترض الناقد أن من الممكن أن تكون قد اجتمعت الأزمة «الاوديبية الأورستية» في شخصية كامل . حيث هي تعبر عن التمرد على رواسب حكم الأب والأم معا . ولكن ، يبدو أنه لم يرتح الى هذا الافتراض ، بل اننا نلمح من خلال مناقشته لهذه القصة أنه يفضل لو كان بناؤها الفني قد تخلى عن أقحام قضية موته أو التبيت لقتله .

ولا شك في أن التحليل النفسي لشخصية كامل في ضوء بقية الشخصيات

---

(51) نفسه 267 يرى عز الدين اسماعيل أن الصراع اما أن يكون بين الأب والأبن أو بين الأبن والأم ، وان وقوع الأبن في هذا الصراع ، أو ذاك يحدده الشكل الحضاري للحياة الاجتماعية التي يحياها . ففي الفترات التي يسود فيها حكم الأب يكون صراع الابن مع الأب ، كما حدث لأودب وفي الفترات التي يسود فيها حكم الأم يكون صراع الابن مع أمه . أنظر التفسير النفسي للأدب 269 .

في رواية «السراب» قد أعطى أبعادا واسعة لتفهم هذا العمل الأدبي بصورة قد تختلف عما لو قرىء هذا العمل في منأى عن هذا التحليل أو أمثاله .

*

* *

لعله قد تجلى ـ من خلال تلك النماذج التطبيقية ـ المنهج النفسي التحليلي الذي استخدمه عز الدين اسماعيل في أعماله النقدية . وربما يتيسر لنا الآن الحكم على مدى تمسكه بالمبادىء النظرية التي أرتأينا أنها تمثل عنده ، المعالم الرئيسية للتحليل النفسي للأدب .

ولا جدال في أن اهتمام عز الدين اسماعيل ظل منصبا على العمل الأدبي ذاته ، فلم يتعده الى ظروفه الخارجية او الى نفسية الاديب . ففي تحليله للشعر اقتصر على تتبع أبعاد معاني صوره ، وسبر الرموز التي تغلف دلالاته ، محاولا تفتيتها والوصول الى حقائقها الكامنة في لا شعور صاحبها . وقد تبين ذلك ـ بصورة خاصة ـ في تحليل قصيدة «ثنائية ريفية» وفي بحثه عن علة مجيء تلك الصورة الغريبة (صورة الكلى المفرية) في موضوع المدح . كما اتضح هذا في تتبعه للأبعاد النفسية لكلمة «فاجر» التي وصفت بها بدور شهريار ، حيث انطلق منها على أنها مفتاح البحث عن بعض المواقف الغريبة لشخصية شهريار .

ولم يحاول الناقد أن يربط شخصية الأديب بعمله أو بشخصية من شخصيات أثره الفني . فلم ينظر ـ مثلا ـ الى صاحب «السراب» على أنه «كامل» وأنه كان يعاني من امراض او عقد نفسية تشبه ما كان يعاني منه كامل . ولم يصف صاحب «ثنائية ريفية» بأكثر من أنه من الممكن أن يكون قد عبر ـ بطريق غير مباشر ـ عن تجربته الجنسية التي ظلت دفينة لا شعوره .

وقد توصل الناقد أثناء تحليلاته السابقة ـ الى مجموعة من الحقائق النفسية وليس عيبا أن يصل الناقد الى تقرير حقيقة نفسية ، كانت كامنة في عمل أدبي ما ، كأن يرى ـ مثلا ـ أن «ثنائية ريفية» تشخص تجربة جنسية معينة ، أو أن ـ «شهريار» أو «كامل» كان يعاني من عقدة نفسية ما ، وانما الخطأ يكون لو وضع الناقد منذ

البداية ـ نصب عينيه ـ حقيقة نفسية معينة ، ثم راح يفتش عنها في طيات حياة الشاعر مستعينا بشعره وأخباره .

كما لم يخل تحليله للمضامين من تحليل الجوانب الشكلية في العمل الأدبي . لقد ربط ـ في تتبعه للأعمال السابقة ـ بين مضامينها وبنائها الفني . وقد اتضح هذا ـ على الخصوص ـ في موقفه من البناء الفني لرواية «السراب» ، وعلى الأخص مسألة اقحام قضية التبييت لقتل الأب ثم موته فجأة ، دون سوابق فنية تسمح بذلك . فضلا عن أن اهتمامه الفني بالأعمال الأدبية التي حللها ، كان ضمنيا . ففي دراسته للشعر يناوش تحليل المضمون تحليل الشكل . ولا شك في أن استجلاء أبعاد دلالات الألفاظ لا يزيد من عظمة المضمون بقدر ما يضفي على البناء الفني للعمل الأدبي الروعة . والعمل الأدبي الضعيف البنية لا يتحمل أمثال تلك التحليلات . وميزة العمل الأدبي الرفيع تكمن في أنه يشع في كل اتجاه ويسمح باستكناه المزيد من المعاني كلما تضاعف التمعن فيها . وعلى ذلك فان قيمة التحلنلات النقدية تقاس بالكيفية التي يسير بها العمل الأدبي و «يفتت» ومن دون شك فان دراسات عز الدين اسماعيل بواسطة منهج التحليل النفسي قد وفقت ـ الى حد ما ـ في سبر الأغوار البنائية للأعمال التي حللها .

ويرجع الفضل الى عز الدين اسماعيل في محاولته تطبيق التحليل النفسي في دراسة الأنواع الأدبية المختلفة . وخرق القاعدة التي أعتمد عليها من سبقه في هذا المجال ، والتي ظلت طيلة النصف الأول من هذا القرن تنظر الى أن التحليل النفسي لا يجدى سوى في العمل الشعرى ، وعلى الخصوص في الشعر الغنائى الذي يعبر عن صاحبه أصدق تعبير .

غير أن المنهج النفسي الذي استغله عز الدين اسماعيل في دراسة الأعمال الأدبية لم يخل من بعض السلبيات . ولعل أهم ما يمكن ملاحظته من سلبيات هذا المنهج :

ـ المبالغة في احتذاء تحليلات الفرويديين ، تشهد بهذا تلك النماذج التي سقناها ، فهو لا يكاد يعفي شخصية واحدة من شخصيات تلك الأعمال ، من بعض العقد النفسية التي بنى عليها الفرويديون أبحاثهم في الأعمال الفنية ،

كالرغبة الجنسية في تحليل شخصية شهريار أو كامل ، وما تصوره «ثنائية ريفية» وقد عول عليها تعويلا كاملا ، وكأنها ـ كما رأى الفرويديون ـ قطب كل المشكلات النفسية التي يعاني منها الانسان .

ولم يكتف عز الدين اسماعيل بالانطلاق من عقدة «الرغبة الجنسية» على أساس أنها مفك لمواقف شخصيات العمل الأدبي ، وانما ركز أيضا على العقد النفسية التي ترجع في الأصل الى الرغبة الجنسية ذاتها ، كعقدة اثبات الذات وعقدة الشعور بالذنب لدى شهريار أو عقدة الفسق بالمحارم لدى كامل وايصال هذه العقد وغيرها بالعقد الأوديبية الأورستيه ، مما جعله ينتهي في الغالب الى نفس النتيجة أو الى نتائج متشابهة في تحليلاته السابقة . وهذا ما جعلنا نتساءل عما اذا كانت التحليلات النفسية للأعمال الأدبية تؤول بها كلها الى صيغة واحدة مما يجعلها تتشابه في النهاية ، أم أن الأعمال الأدبية كلها تتساوى من حيث كونها نتيجة للعقدة الجنسية ؟ مع العلم ، أن عز الدين اسماعيل نفسه قد نفى أن تكون عقدة أديب أو أورست ، أو ما يتفرع منهما من عقد ، الاساس النفسي الذي يمكن البدء منه في عملية التحليل (52) .

كذلك ، فان نظرة عز الذين اسماعيل الى الأعمال الأدبية على أنها وليدة اللاشعور ، جعلته يركز في تحليل الأعمال الأدبية على اللاشعور . ولاشك في أن هذا يفيد دارس العمل الأدبي ، لكنه قد يهمل ميزة العمل الأدبي ذاته ، اذ يصبح العمل مجرد كلمات انبثقت من لاشعور الأديب ، وليس له أي سلطان عليها . وعندئذ فان تشبيه عين الخليفة بالكلى المفرية لا يرجع الى أن ذا المرمة يكون قد فكر في هذه الصورة قبل أن يصوغها ، وانما هي جاءت تلقائية ، وبدون سابق تفكير لأنها كانت تقطن في لاشعور الشاعر ، ثم تسربت بدون وعي منه . والحق ان التعويل على اللاشعور في تحليل العمل الأدبي له مزاياه وله عيوبه . أما المزايا فتكمن في تجلية رموز دلالات الألفاظ والصور الأدبية . وتكمن خطورته في أنه قد يجعل العمل الأدبي مجرد خواطر أو تجارب كانت تعيش في اللاشعور ثم تسربت دون وعي من الأديب .

---

(52) التفسير النفسي للأدب ص 274 ـ 275 .

والاعتماد على التشخيصات النفسية لسلوك شخصيات العمل الأدبي قد يسيء الى الأدب ذاته ، اذ قد يصبح مجرد تعقب ظواهر علمية في الآثار الأدبية أو مجرد محاولة كتابة تقارير نفسية لشخصيات العمل الأدبي . وهذا يشبه أبحاث علماء النفس في العمل الأدبي عن الحقائق النفسية ، وقد رأينا كيف كانت أعمالهم علمية أكثر منها فنية ، وهذا ما كاد يقع فيه منهج عز الدين اسماعيل ، وعلى الخصوص في دراسته للنوعين القصصي والمسرحي .

ونستخلص من هذا كله ، أن دراسات عز الدين اسماعيل التطبيقية في المنهج النفسي ، لم تزد على أنها نماذج أو أمثلة أراد بها توضيح كيفية امكان تطبيق المنهج النفسي في دراسة الأدب ، مبطلا بذلك رأي من أنكر امكان استخدام علم النفس في تحليل الأعمال الأدبية . ولعل هذا هو سر عدم خروجه عن الاطار العام للتحليلات الفرويدية . ولكن اصراره على تطبيق القوالب الفرويدية جعل - كما رأينا - العمل الأدبي - بين يديه - مجرد عجينة يشكلها كما يشاء أو سائلا يصبه في أي اناء كيف ما كان شكله أو حجمه . وبالتالي يكون قد أنكر شخصية العمل الأدبي التي سبق أن أقربها (53) .

وتجدر الاشارة - أخيرا - الى أن الاتجاه النفسي في النقد العربي المعاصر في مصر ، فضلا عن أنه لم يلق شأن الاتجاه الاجتماعي عناية واسعة ، فان جذوته شرعت في الانطفاء ، حتى أضحى من العسير العثور في مصر - بعد دراسات عز الدين اسماعيل التي قدمها في بداية الستينات - على دراسة تطبق المنهج النفسي السليم في تحليل الأعمال الأدبية . ولعل سر عدم متابعة النقاد اهتمامهم بهذا الاتجاه يرجع - كما سنرى - الى غزو الاتجاه الجمالي لساحة النقد الأدبي المعاصر في مصر .

(53) الأدب وفنونه ص 29 .

الباب الثالث

الإتجاه الجمالي

مدخل : في استقلال الأدب عند ظروفه الخارجية .

الفصل الأول : المنهج الفني

الفصل الثاني : المنهج اللغوي

الفصل الثالث : المنهج الإحصائي



مـدخـل

انتهينا إلى أن دعاة الاتجاهين : الاجتماعي والنفسي ، راعت اهتمامهم بصورة خاصة ، الجوانب المتعلقة بالظروف الخارجية في العمل الأدبي . أما الاتجاه الجمالي ، وهو يمثل شبه ثورة على الاتجاهات السابقة ، فيهتم أساسا بالبناء الفني في العمل الأدبي ، انطلاقا من أن النص الأدبي يتألف من مجموعة كبيرة من العناصر المتباينة وأنه لا تكمن فيه غاية خارجية محددة .

وقد تبنت فكرة هذا الاتجاه مجموعة من الحركات النقدية والأدبية أهمها : حركة الفن للفن ، الحركة الشكلية في روسيا ، المستقبلية ، حركة النقد الأنجلوساكسوني والنقد الجديد أو النقد البنائي ، فضلا عن ظهور ملامح هذه الفكرة في النقد العربي القديم إلى جانب وجودها في النقد العربي المعاصر .

ومن المعروف أن حركة الفن للفن (54) ظهرت ـ أساسا ـ كرد فعل للحركتين الرومانتيكية والواقعية ، وأنها كانت من أهم الحركات شيوعا في إلحاحها على استقلال الفن عن مجالات الحياة . وظلت تؤكد أن المنظور الوحيد الذي يجب أن يطل منه الدارس على العمل الفني ، هو الإدراك الجمالي الخالي من أية غاية .

وقد أكد «برادلي» ـ أحد المناصرين لهذه الحركة ـ أن نظرية الفن للفن ترى أن التجربة الفنية هي غاية في ذاتها وأنها جديرة بالعيش لذاتها ، وأن قيمتها

(54) لا نريد هنا استعراض نشأة هذه الحركة أو غيرها ، وإنما هي مجرد فكرة عامة لكي تكون لنا بمثابة فرش لما سنتعرض له فيما بعد .

ذاتية صرفة (55) أو بمعنى آخر فإن طبيعة العمل الفني ليست في كونه جزءا أو صورة من العالم الواقعي ، وإنما هي في كونه عالما قائما بذاته ومستقلا عن العالم الواقعـي .

وتعد الحركة الشكلية من أهم الحركات الأدبية التي راعت الجانب الشكلي في دراسة العمل الأدبي ، ونظرت إلى الفن على أنه كيان قائم بذاته مستقل عن ظروفه الخارجية .

وقد نشأت هذه الحركة وازدهرت في العقدين الثاني والثالث من هذا القرن حيث قامت مجموعة من طلبة الدراسات العليا في جامعة موسكو بتشكيل «حلقة موسكو اللغوية» تستهدف القضاء على المناهج القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية . ثم توسع مجال هذه الحلقة حين انضم اليها مجموعة من النقاد وعلماء اللغة ، من أشهرهم «شلوفسكي» ، «بروب» ، «توما شيفسكي» ، «جورج ماتوري» ، «رومان جاكويسون» (55) .

وكما هو واضح ، فإن الحركة الشكلية الروسية قد نشأت في ريعان الثورة الاشتراكية ، وكانت الحركة الوحيدة التي تصدت ـ في روسيا ـ لمعالم الماركسية . ولعل ذلك ما جعل بعض الدارسين يصفون هذه الحركة بأنها مظهر من مظاهر الانحلال البرجوازي في مجتمع الثورة الاشتراكية ، متعللين ببعض مبادئها الرئيسية استقلال الفن عن الحياة ـ الدور الإيجابي للشكل في تحديد المضمون ـ الصورة الأدبية خلق رؤية خاصة بالشيء لا مجرد تعبير عنه ، (56) أو محاكاة له ، ومن هنا كانت أيضا ، من أبرز الحركات تحديا لنظرية «المحاكاة» في الفن .

وتعد «المستقبلية» من الحركات التي تهتم بالجانب الفني في دراسة العمل الأدبي ، وليس هذا بغريب إذا كان «فكتور شلوفسكي» أحد رواد الشكلية الروسية ، هو المنظر الأول للمستقبلية في روسيا (57) . كما أن صلة التقارب بين هاتين

---

(55) أنظر : ريتشاردز ـ مبادئ النقد الأدبي ص 121/120 .

(55) Les Chemins Actuels de la Critique, p. 432-433.

(56) LEON Trotsky, Litterature et Révolution, p. 189-192.

(57) Ibid. p. 189.

الحركتين قوية ، فهما يعولان على الشكل في تحديد مضمون العمل الأدبي وهما ينتقصان من تجارب الماضي ، ولا يبجلان إلا التجربة الحاضرة وتجارب المستقبل ولكنهما يختلفان في موقعهما من تعاليم الماركسية ، فالمستقبلية قد استسلمت من وجهة النظر السياسية للشيوعية (58) .

ولعل حركة النقد «الأنجلوسكاكسوني» هي من أهم الحركات النقدية المعاصرة وقد كان من روادها ت . س . اليوت ، أ . أ . رتشاردز ، في العشرينات ثم بروكس ، رانسوم ، ليفيس ، تيت ، بلاكمير ... ، من مجموعة كبيرة من اللاحقين .

وقد اتخذ هؤلاء النقاد شعارا لهم عبارة ماتيو آرنولد «رؤية الشيء في ذاته كما هو بالفعل» (59) .

وحصر «ستولينتر» بعض الخصائص التي يتميز بها النقد الأنجلوساكسوني في أنه :

- يركز الاهتمام على العمل الأدبي ذاته ، ويحاول أن يظل موضوعيا .

- يرفض الاعتماد على قواعد محددة .

- يهتم بعملية التحليل ويكاد يهمل عملية التقدير والتقويم .

- عملية «احترافية» بكل معاني هذه الكلمة (60) . ولذلك فالنتاج النقدي عندهم هو بمثابة عمل أدبي آخر (61) .

= (وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك فرقا جوهريا بين المستقبلية الروسية والمستقبلية في إيطاليا ، فدعاة الحركة الأولى يركزون على الشكل بينما يركز الآخرون على المضمون في دراسة العمل الفني . وقد نشأت المستقبلية في إيطاليا كرد فعل للواقعية في نهاية القرن التاسع عشر واتصلت مع الحركات السياسية والاجتماعية في إيطاليا) أنظر : نفسه . Leon Trotsky, p. 147-188.

(58) Leon Trotsky, p. 189-192.

(59) النقد الفني ص 728 ـ 734 .

(60) نفس المرجع ص 728 ـ 730 .

(61) Pourquoi la nouvelle critique, p. 66.

وبالإضافة إلى ذلك ، فالعمل الأدبي عند الأنجلو ساكسونيين ليس مجرد نتاج فني ينتظر فك طلاسمه ورموزه ، وإنما هو تجربة جمالية عايشها الأديب (62) كما أنه ليس مجرد وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، أو موعظة بلاغية ، أو هو كشف ديني أو تأمل فلسفي ، بل ليس العمل الأدبي «حياة» المؤلف الشخصية أو النفسية ولا البيئة الاجتماعية ، ولا رد الفعل المؤثر من جانب «الناقد» . فالأدب «فن» و «خيال» والعالم يتغير فيه من خلال اللغة (63) .

أما الحركة البنائية (64) ، وهي أحدث حركة في ساحة النقد الأدبي فيكاد مؤرخو الأدب ونقده يتفقون على أن جذورها تمتد إلى منهج دي سويسير الذي استخدمه في دراسة اللغة (65) ، والمدرسة الشكلية في روسيا (66) والحركات

---

(62) Ibid., p. 52.

(63) حاضر النقد الأدبي ـ مقال «من مبادئ النقد الأدبي» رينيه وبليك ص 50 ـ 51 (ترجمة د . محمود الربيعى) .

(64) ان كلمة « structure » (البناء) جاءت من الأصل اللاتيني « struere » الذي يقصد به « Construire » (بني) (أنظر : Le structuralisme,

Louis Millet et Madeline Varin d'anville, ed Universitaires, 2 éd. 1972 Paris 6e, p. 120.

وانظر كذلك : Clefs pour le structuralisme, Jean-Marie AUZIAS, 3e Ed., SEGHERS 1971, Vichy Paris, p. 11.

وينقل الدكتور زكريا إبراهيم تعريف «لالاند» للبنية فيقول « البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة ، يتوقف كل منها على ما عداه ، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقاته بما عداه » (مشكلة البنية ص 43) .

(65) من المعروف أن منهج دى سوسير يهتم بالعنصر الوصفي ويهمل العنصر التاريخي كما أنه قدم مفهوما جديدا للغة ، يعتبر البذرة الأولى للبنائية حيث يقول «اللغة نظام Systeme من العلاقات Relations وليست تجمعات Collection للألفاظ ، ولا توجد ألفاظ إيجابية تحمل قيمتها في داخلها» أنظر كتاب :

Cours de linguistique générale, Bibliothèque scientifique, ed., PAYOT, Paris 1966. p. 166.

كما أن دى سوسير كان أول من استعمل كلمة «نسق» أو (نظام) Système في محاضراته ، (أنظر : Le structuralisme, p. 22.

(66) أنظر مثلا رأي (كلود ليفي ستروس) Claude Livi-Strauss في كتابه :

Anthropologie Structurale Deux Librairie Plon - France 1973, p. 140.

اللغوية الأخرى كحلقة براغ (67) والسمنتيك (68) والحركة الأسلوبية التي تزعمها تلامذة دي سويسير (69) .

(67) لقد تزعم حلقة براغ اللغوية «ماتياس» «التشيكوسلوفاكي» و «جاكوبسون» وهو أحد أقطاب مؤسسي الشكلية الروسية ولذلك فليس من المستبعد أن تكون حلقة براغ مكملة للحركة الشكلية ذاتها .

غير أن أهم فارق بين حلقة براغ اللغوية والحركة الشكلية في روسيا يكمن في مجال اختصاصهما : فمجال حلقة براغ هو المستوى الصوتي في العمل الأدبي في حين يعد المستوى الدلالي مجالا أساسيا للحركة الشكلية أنظر مثلا : A.J. Greimas, Semantique Structurale, Ed., Librairie Larousse, Paris 1972, p. 6.

(68) السنمنطقية (Semantique) أو علم الدلالة فرع من فروع السميولوجية (Semiologique) أو علم الإشارات . وقد كان دى سوسير هو أول من طالب بضرورة وجود «السيولوجية» لكونها مكملة لعلم اللغة (Cours de Linguitique Generale, p. 33.) والسينمنطقية ، كما يصفها أحد اللغويين هي القريب الأول لعلم اللغة (Semantique Structurale, Greimas, p. 6.). ولعل أحسن تفرقة بين السمنطقية وعلم اللغة ما وضحه العالم «جاكوسون» حيث يرى أن السمنطيك تدرس توصيل (Commu nication) «الرسائل» (Les Messages) بجميع أنواعها ، بينما يتحدد مجال علم اللغة بدراسة توصيل الرسائل الخطية (Verbaux) ومن خلال هذين العلمين الإنسانيين ، يبدو أن مجال علم اللغة محصور بخلاف مجال علم المنستيك . أنظر : J'ean-Claude Coquet, Semiotique : Litteraire, Univers Semiotique, p. 7.

(69) لعل من أشهر من تزعم دراسة الأسلوب في العمل الأدبي هو ليوسبتزر (Leo Spitzer) الذي قام بأعمال إحصائية في دراسة الأعمال الأدبية حيث حاول تتبع «تواتر ورود أفكار رئيسية مثل الدم والجروح في كتابات هنري باربوس .... كما حاول أن يؤسس رابطة بين السمات الأسلوبية المتواترة وفلسفة الكاتب (أنظر كتاب نظرية الأدب ص 235) . وتقوم خطة ليوسبتزر على محاولة استخلاص الخصائص السيكولوجية للكاتب من خلال أسلوبه ولغته الأدبية (J.M. Auzias, Clefs pour le structuralisme, p. 191) كما أن شارل بالي Charle Bally جعل علم الأسلوب فرعا من فروع علم اللغة بحيث يقوم مقام البلاغة التي اندثرت في القرن التاسع عشر (نظرية البنائية في النقد الأدبي ـ د . صلاح فضل (284) وهو الذي قال «الأسلوب هو الكاتب نفسه» وشرح أحد الدارسين هذه العبارة بقوله «فليس الأسلوب سوى الطريقة الأصلية في رؤية الأشياء والحياة والإحساس بالوجود أمام العالم ، ثم العثور على لغة شخصية للتعبير عن هذا كله»

Pierre Henri Simon, qu'est-ce-que la litterature, Librairie Antoine Dousse Fribourg, Suisse, 63, p. 16.

وإلى جانب ليوسبتزر وشارل بالي هناك مجموعة من الدارسين اهتموا في دراستهم بالناحية الأسلوبية ، ولعل من أشهرهم «فكتور فينوغرادوق» في دراسته لأسلوب بوشكين وتولستوي» وداماسو ألونسو في تحليله لشعر «غونغوراه» (نظرية الأدب ص 234) .

ويرجح الدارسون أن مرحلة ما بين عام 1945 وعام 1960 هي الفترة التي سادت فيها الفلسفة البنائية التي قضت على الفلسفة الوجودية . وان كان انتشار البنائية قد بدأ بصورة فعلية في الستينات (70) .

ويبدو من خلال هذا ، أن البنائية مذهب فلسفي لا منهج علمي . غير أن الكثيرين من الدارسين قد أعلنوا أن البنائية ليست مذهبا فلسفيا كالوجودية أو الماركسية وإنما هي منهج للبحث العلمي (71) .. .. ..

وتجدر الإشارة إلى أن المنهج البنائي في النقد الأدبي - مع إصراره على مبدأ «أدبية الأدب» لم يهمل كلية السياق الاجتماعي أوالحضاري في الدراسة الأدبية (72) ، فالبنائيون لا يرفضون التفسيرات الخارجية للنص الادبي بل هم يعتمدون على القواعد العلمية في سير رموز السياق اللغوي ، تشهد بهذا - مثلا - كل أعمال (بارث) و (تودوروف) . وهنا موضع الخلاف بين البنائين والأنجلوساكسونيين (الذين يرفضون الاستعانة بما هو خارج النص الأدبي) وان كان البنائيون يتفقون مع الأنجلوساكسونيين في عدم إمكان تقويم التفسيرات الخارجية للعمل الأدبي تقويما أدبيا (73) .

بل ان البنائيين لا يهتمون بالتقويم ، فهم يتوقفون عند عملية تحليل الرموز الكامنة في التراكيب اللغوية في النص الأدبي دون أن يتبعوها بأحكام تقديرية (74) .

غير أن مبالغة البنائيين في تحليل التراكيب اللغوية من أجل البحث عن أبعاد الرموز الكامنة فيها جعلتهم يشبهون - فيما يرى ريمون بيكار (أحد مناصري النقد

---

(70) Mireille Marc Lipiansky, le structuralisme de Livi-Strauss, ed., PAYOT, Paris 1973, p. 9-10.

(71) أنظر ما ورد في كتاب «مشكلة البنية» د . زكريا إبراهيم سلسلة مشكلات فلسفية عدد 8 . مكتبة مصر (الفجالة) ص 25/22 .

(72) د . صلاح فضل ، نظرية البنائية النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية عام 1978 ص 259 .

(73) د . صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ص 245 .

(74) نفس المرجع ص 259 .

الأنجلوساكسوني) الشخص الذي لا يطيب له التمتع بجمال المرأة إلا بواسطة استعمال جهاز اكس (75) (×) . في حين يرى البنائيون أن دعاة النقد الأنجلو ساكسوني لا يقومون إلا بخلق عمل أدبي ثان على غرار العمل الأدبي الأصلي (76) .

ولعله قد اتضح من خلال تتبع بعض خصائص تلك الحركات الأدبية والنقدية أنها تركز اهتمامها على عنصر «الشكل» في العمل الأدبي ، وتتفق على أن «الشكل» ليس مجرد وعاء أو ثوب وإنما هو أشبه بنسيج العنكبوت الذي يتألف من مواد وينظم هذه المواد .

وقد حصر أحد النقاد وظائف «الشكل» في العمل الأدبي كما يلي : (77)

1 ـ التـوضيـــح :

من المعروف أن أي عمل قصصي ، يستعير الشخصيات والحوادث من عالم الواقع ، ولكن تصرفات هذه الشخصيات وعلاقاتها المتبادلة تعرض بطريقة بارزة بحيث نكتسب فهما للطبيعة الإنسانية أكثر من أي فهم يمكن اكتسابه من الحياة الواقعة ذاتها ، ولذلك كان تأثير العمل الفني ـ فيما يرى جورج ستينير (78) ـ أقوى من تأثير المنظر الطبيعي الأصلي .

2 ـ الإثــــراء :

الشكل يثري العناصر التي يختارها الأديب من عالم الواقع ، حيث ترتب في العمل الأدبي على نحومن شأنه مضاعفة سحرها وحيويتها .

3 ـ التنظيــم :

الشكل ينظم التعقيد ، فهو يضفي على الأعمال الأدبية التي قد تتعقد بفضل تضارب الحوادث والشخصيات فيها «نقلا وتنظيما» أو بمعنى آخر فالشكل يضبط الإدراك ويوجه الانتباه في اتجاه معين بحيث يصبح العمل الأدبي واضحا .

---

(75) Pourquoi la Nouvelle Critique, p. 49.

(76) Ibid., p. 66.

(77) النقد الأدبي ستولينتزر ـ ص 340 ـ 343 ثم 353 ـ 368 .

(78) حاضر النقد الأدبي ص 34 .

4 ـ التـوحيـــد :

الشكل يوحد ، فهو يضفي على العمل الأدبي الطابع الكلي بترتيب عناصره وتوحيـدهـا .

وبالإضافة إلى كل هذه الوظائف التي يقوم بها الشكل فإن التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كاملة (79) .

ومن أجل هذا ، أصرت تلك الحركات الأدبية والنقدية ، على ضرورة العناية بالشكل والانطلاق منه في تحديد مضمون العمل الأدبي .

ذلك كان عرضا موجزا لأهم الحركات الأدبية والنقدية ـ في الغرب ـ التي راعت عنصر الشكل في بناء العمل الأدبي ، أما في ساحة النقد العربي فإن للمطالبة بمراعاة عنصر الشكل في بناء العمل الأدبي وتحليله جذورا قديمة ، ترجع إلى نظرية الجاحظ التي يقول فيها «المعاني مطروحة» في الطريق يعرفها العجمي والعربي .. .. .. إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ .. .. .. وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة .. ..» (80) ولسنا في حاجة إلى توضيح ان عبارة «الشعر صناعة» أو «صياغة» (81) هي التي لا تزال تمثل العمود الفقري لكل المناهج الفنية التي تنطلق ـ كما سنرى ـ من المبدأ القائل : العمل الأدبي قوامه من اللغة وليس من التجارب الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية أو غيرها من التجارب الخارجيـة .

أما في النقد الأدبي العربي الحديث فهناك إشارات كثيرة تؤكد اهتمام أصحابها بالجانب البنائي في دراسة العمل الأدبي ، ولعل من أشهر تلك الإشارات دعوة محمد مندور إلى المنهج «الفقهي» والابتعاد عن العلوم الاجتماعية والنفسية .. في

---

(79) النقد الفني ص 353 .

(80) الحيوان ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي الطبعة الأولى عام 1938 جـ 3 ص 131 ـ 132 .

(81) يشير المحقق (عبد السلام هارون) إلى هذا في الهامش .

دراسة النصوص الأدبية (82) . كما أن لطه حسين إشارات كثيرة تخللت بعض دراساته ، كان من أشهرها تحليله لقصيدة المتنبي ذات المطلع (83) .

ليـالي بعـد الظـاعنين شـكـول طـوال وليـل العاشقـين طـويـل

وموقفه من الدراسات التي تربط النص الأدبي بصاحبه والظروف التي أحاطت بـه (84) .

أما في النقد الأدبي المعاصر في مصر فقد اتخذ الاهتمام بالبناء الفني فروعا شتى ، أهمها ـ كما سنعرفها ـ النقد الفني والنقد اللغوي والنقد الإحصائي .

---

(82) أنظر كتابه «في الميزان الجديد» ص 6 ، 181 ـ 184 وكتابه «في الأدب والنقد» ص 22 ، 34 .

(83) أنظر كتابه «مع المتنبي» ص 238 ـ 246 .

(84) أنظر كتابه «مع المتنبي» ، فصل قصير في خاتمة الكتاب بعنوان «بعد الفراغ» .



الفصـل الأول :

المنهـج الفنـي



ونقصد به المنهج الذي يتناول العمل الأدبي باعتباره معادلا فنيا للواقع لا مجرد تعبير أو تصوير له ، والذي لا يعتمد في تحليل النص الأدبي على ظروفه الخارجية فحسب وإنما يحلّله في ضوء مكوناته الداخلية .

وقد ظهرت ـ حديثا في مصر ـ دراسات شتى يمكن أن تضم في إطار هذا المنهج لعل من أهمها دراسات رشاد رشدي ومحمد العشماوي ومحمود الربيعي وأنس داود .

*

* *

أما رشاد رشدي ، فيعد من أوائل من تبنى دعوة استقلال الأدب عن الظروف الخارجية ، يتضح هذا في محاولة خلقه مدرسة نقدية تدعو إلى هذا المنهج (1) وفي موقفه من الاتجاهات التي تهتم بدراسة العمل الأدبي من الخارج . ففي تصديه لدعاة الاتجاه الاجتماعي يقرر أن النقد لا يؤمن بالتفسير المادي أو التاريخي للأدب لأن مثل هذا التفسير من شأنه أن يخضع العمل الأدبي لعوامل خارجية عنه دخيلة عليه (2) . ويتضمن هذا التفسير ـ في رأيه ـ فروضا كثيرة أهمها وأخطرها اعتبار

(1) يتضح هذا في الكتب التي ألفها وفي مقدمات بعض الدراسات التي كتبها طلبته منها : النقد الموضوعي (سمير سرحان) والنقد التحليلي (محمد محمد عناني) ومذاهب النقد ونظرياته في أنجلترا قديما وحديثا (د . فائق متى أسحق) والنقد النفسي عند رتشاردز (د . فايز أسكندر) وما هو الأدب (د . رشاد رشدي) وكلها مطبوعة في الأنجلو المصرية تحت سلسلة «مكتبة النقد الأدبي» .

(2) د . رشاد رشدي : ما هو الأدب ـ مكتبة الأنجلو المصرية ص 30 ـ 31 .

الأدب معادلا للحياة ، أو بديلا عنها ، وهذا الفهم يتضمن بدوره أخطارا كثيرة أشهرها : اعتبار الأدب من الكماليات ، فمادام الأدب يزود الإنسان بما تستطيع الحياة أن تزوده به أمكنه الاستغناء عنه (3) . ولكن الإحساس الذي ينبعث من العمل الأدبي يختلف كل الاختلاف عن الإحساس الذي تزود الحياة به الإنسان (4) وهو يقترب هنا من فكرة «جورج ستينير» بأن الإنسان يتجاوب مع «الحزن الأدبي» على نحو أكثر حدة من تجاوبه مع الشقاء الذي يعانيه جار له (5) .

على أن رشاد رشدي لا ينكر أن العمل الأدبي قد يفصح عن بعض الظروف الخارجية ، لأن العمل الأدبي «لا يمكن أن ينشأ من لا شئ ، فهو مثل كل مناحي النشاط الأخرى ... منشؤه الحياة» (6) . ولكن رغم هذا ، ليس هو مجرد نتاج للحياة (7) . أي أن الأدب يحتفظ بشخصيته على الرغم مما يحتويه من حقائق خارجية ـ متغيرة بتغير الظروف ـ تنبو أن تكون غايته .

وبداهة فكما نفي أن يكون الأدب معادلا للحياة فإنه أنكر أيضا أن يكون مجرد تعبير صادق عن صاحبه (8) . وبالتالي فإن التفسير أو الحكم القائم في ضوء نظرية «التعبير» لا يجدي في إدراك كنه العمل الأدبي ، بل هو يشغل الدارس عن العمل الأدبي ذاته بأشياء أخرى قد تمت اليه بصلة قريبة أو بعيدة ولكنها ليست العمل الأدبي نفسه .

وفي ضوء ما مرّ يصل رشاد رشدي إلى أن العمل الأدبي ليس مجرد وثيقة اجتماعية أو نفسية دوّنها الأديب وإنما هو «عالم موضوعي كائن بذاته» (9) و «وحدة تخيليـــة» (10) .

---

(3) نفسه 23 ـ 25 .
(4) نفسه 26 .
(5) حاضر النقد الأدبي ص 34 (للتوسع في هذه الفكرة أنظر كتاب «النقد الفني ـ جيروم ستولنيتز ـ 420 ـ 422) .
(6) ما هو الأدب ص 36 .
(7) نفسه ص 93 ـ 94 .
(8) نفسه ص 12 .
(9) د . رشاد رشدى ـ مقالات في النقد الأدبي ـ مكتبة الأنجلو المصرية ط الأولى عام 1962 ص 8
(10) ما هو الأدب ص 61 ـ 63 (يفرق رشاد رشدي بين الوحدة التخيلية والوحدة المنطقية ، فيجعل =

كما يقرر أن الشكل في العمل الأدبي ليس بالوعاء الذي يحتوي الموضوع والموضوع ليس بالمادة التي يحويها الشكل ، لأن الأديب لا يفكر في الموضوع منفصلا عن الشكل أو في الشكل منفصلا عن الموضوع ، وإنما يتفاعل عنده الشكل والموضوع في آن واحد (11) .

ومن خلال هذا ، يتكشف لنا أن النقد ـ عند رشاد رشدي ـ يجب أن يهتم بالعمل الأدبي ذاته ، لا باستقراء الحقائق الخارجية التي يتضمنها . وبتعبير آخر يجب أن تكون دراسة العمل الأدبي قائمة على تحليله من ناحية بنائه ، وليس على تفسيره في ضوء الانطباعات أو الظروف التي أحاطت به والعوامل التي أثرت في إنتاجه (12) .

على أنه إذا كان هناك تعليق على نظرية الأدب ونقده عند رشاد رشدي ، فهو لا يتعدى الحكم بأنه لم يزد عن أنه تمثل نظرية ت.س. اليوت في المعادل الموضوعي (13) .

وميل محمد العشماوي إلى الأخذ في الدراسة النقدية بالنص الأدبي ذاته يتجلى ـ أيضا ـ في موقفه من أصحاب الاتجاهات السياقية الذين تعدوا مهمة النقد الأساسيـة (14) .

= الوحدة التخيلية سمة النوع الأدبي والوحدة المنطقية سمة أي نشاط ثقافي آخر غير فني ، أي أن ما يجمع بين تفاصيل أي عمل أدبي وينسقه ليس المنطق المألوف بل هو الخيال الذي يجمع بين ما قد يبدو للمنطق متناقضا فيحيله إلى كل متكامل له معالمه التي ينفرد بها) (أنظر كتابه «فن القصة القصيرة» مكتبة الأنجلو المصرية ط 2 عام 1964 ص 168 ـ 1969) مع العلم أن هذه التفرقة بين الوحدة التخيلية والوحدة المنطقية هي نفس ما أشار اليه رتشاردز من فرق بين اللغة الإشارية في المجالات العلمية واللغة الرمزية الإيحائية في المجالات الفنية .

(11) ما هو الأدب 42 ـ 43 ، 71 .

(12) ما هو الأدب 97 .

(13) هناك نقاد كثيرون أشاروا إلى نفس هذا ، أنظر مثلا كتاب «قضايا ومواقف» للدكتور عبد القادر القط . وكتاب «في النقد التطبيقي المقارن» للدكتور غنيمي هلال .

(14) د . محمد زكي العشماوي ـ قضايا النقد الأدبي المعاصر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ الأسكندرية 1975 ص 428 ـ 429 .

على أن العشماوي لا ينفي إمكان استعانة النقد بالمجالات العلمية ولكن بشرط أن لا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية التي أنيط بها وهي العناية بالأثر الأدبي ذاته (15) .

ونحاول ـ الآن ـ استخلاص أهم الخصائص التي تميزت بها دعوة العشماوي إلى المنهج الفني في النقد الأدبي . وهي :

1 ـ أن كل عمل فني ينطوي على حقائق اجتماعية أو تاريخية أو نفسية أو فلسفية .. ولكن ، ليس لهذه الحقائق قيم فنية في ذاتها (16) .

2 ـ أن اللغة الأدبية تختلف عن اللغة في النشاطات العلمية فاللغة الأدبية هي جزء من النص الأدبي بينما لا تكون في بقية مناحي الأنشطة سوى علامات إشارية (17) . وهذا يشابه التفرقة التي وضعها رشاد رشدي بين لغة «التعبير» ولغة «الخلق» فالأولى يحتاج اليها العالم أو المتكلم ويحتاج إلى الثانية الأديب (18) .

3 ـ أن العمل الأدبي لا يقوم على موضوعات صالحة فقط ، فليس هناك موضوعات صالحة لأن تكون أدبية وأخرى غير صالحة . أما الذي يجب مراعاته فهو «كيفية» بنائها وتشكيلها . يقول العشماوي «ان كل موضوع وكل فكرة ليسا إلاّ مجرد مادة من المواد الخام التي تتحول عند تناولها إلى شئ جديد» (19) ثم «إذا عرفنا أن ما يقوله الأديب أو الشاعر إنما هو في الحقيقة كل ما كان في مقدور الناس أن يقولوه لو أنهم أوتوا موهبة التعبير» (20) .

والمقصود بهذا أن القيمة الفنية للعمل الأدبي لا تكمن في الهيكل العام للموضوع ، وإنما توجد في الملامح الدالة الموحية التي ترتسم على وجه الكائن الأدبي

---

(15) نفسه ـ نفس الصفحة .
(16) نفسه ـ ص 41 ـ 42 .
(17) قضايا النقد الأدبي المعاصر ص 42 .
(18) د . رشاد رشدي ـ مقالات في النقد الأدبي ص 21 .
(19) قضايا النقد الأدبي المعاصر ص 30 .
(20) د . محمد زكي العشماوي ـ الأدب وقيم الحياة المعاصرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ الأسكندرية ط 2 عام 1974 ص 207 .

والتي خلقتها علامات اللغة بفضل خصائص سياقها (1). وإلى هذا قد أشار الجاحظ ـ كما رأينا ـ في نظريته «المعاني مطروحة في الطريق..».

4 ـ ان لارتباط الحاضر بالماضي دورا جذريا في تفهّم أي أثر أدبي ـ قديما كان أو حديثا ـ فليس لأي نص أدبي استقلال عما سبقه من التقاليد الأدبية. بل ان الذي يعطي العمل الأدبي كيانه ويحدد قيمته هو «تجارب الفنان الفنية» ومدى محافظته واستيعابه للقيم الفنية والتقاليد الأدبية الموروثة أو المتداولة عند معاصريه وسابقيه (22).

5 ـ ان العمل الأدبي يرتبط بواقعه، ويعكس كثيرا من روحه السائدة، ولكن هذا الارتباط بالواقع أو الإحساس به يجب أن يكون نابعا من نسيج الكلمات وصورها ورموزها، ومن قوة التوازن بين الفكر والإحساس (23).

واتخذ محمود الربيعي نظرية «المعادل الفني» مبدأ أساسيا في الدراسة الأدبية، وقد ترددت دعوته إلى ضرورة الأخذ بهذه النظرية في جل دراساته. في حديثه عن المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي يقول: «كان (الشاعر) مشغولا في شعر الرحلة ببناء معادل فني للحياة بصفتها الرحلة إلى الممدوح أو إلى المعشوق أو غيرهما، الرحلة الأزلية أو الرحلة النموذجية العليا، وأن الرحلة إلى الممدوح أو إلى المعشوق أو غيرهما، ما هي إلاّ القناع الذي يخبئ إحساسه الفاجع بسفره الممعن المستمر إلى مصيره المجهول. وهنا تصبح الرحلة المحسوسة شاهدا ودليلا على الرحلة المعنوية، وتصبح ضرورة الوقوف عندها مرهونة بالقدر الذي يمكن القارئ من أن يدلف من الباب المناسب للرحلة «الحقيقية». وسيصبح السؤال المهم ليس هو «هل رحل الشاعر واقعيا أو لم يرحل؟» وإنما هو «كيف استطاع الشاعر أن يشكل من كيان جزئي معادلا فنيا عاما؟» (23).

---

(21) قضايا النقد الأدبي المعاصر ص 43.

(22) أنظر «الأدب وقيم الحياة المعاصرة» ص 20 ـ 21 و«قضايا النقد الأدبي المعاصر» ص 12 ـ 13.

(23) قضايا النقد الأدبي المعاصر ص 190.

(3) د. محمود الربيعي ـ مقالات نقدية ـ مكتبة الشباب القاهرة 1978 ص 71.

يستخلص من هذا أن العمل الأدبي ما هو سوى «تركيب في معادل» للواقع ، وأنه ـ في نفس الوقت ـ كيان جديد مستقل عن الواقع . أي أن النتاج الأدبي يختلف ـ تماما ـ عما يشخصه من تجارب خارجية ويستقل عنها استقلالا كاملا ، أو هو على حد تعبيره «تعبير عن رؤية خاصة للواقع» إذ «يتشكل في شكل يجعله صالحا لأن يذكر بالواقع ، ويستقل عنه في الوقت ذاته» (24) . وفي ضوء هذا لم ينكر الربيعي أن يكون الأدب «مرآة عصره» (25) إلا أنه يرفض أن يفهم من هذا مجرد ما فهمه الواقعيون الفتوغرافيون (26) .

ونتج عن هذا ، أن واجهت الربيعي ـ مثلما واجهت كل النقاد الذين أرادوا حصر اهتمامهم في باطن العمل الأدبي ـ «ثنائية الشكل والمضمون» . وبداهة فقد نفى الأساس الثنائي لهذه القضية ، مقررا أن المعنى أو الموضوع الأدبي والشكل هما العمل الأدبي ، لأن عناصر الشكل تذوب في المحتوى وتشكله كما أن عناصر المحتوى تتحلل في الشكل وتحدد صورته وملامحه . وينتج عن هذه العملية العمل الأدبي الذي هو ليس «شكلا» ولا «مضمونا» وإنما هو كيان جديد يتكون منهما ، ولكنه يستقل عنهما بما يحمل من خصائص جديدة لا تنتمي ـ على نحو مستقل ـ لأي منهمـا (27) .

ولكن رغم هذا ، فإن نظرة الربيعي تنحاز إلى العنصر البنائي أو الشكلي في العمل الأدبي والسرّ في هذا ـ في نظره ـ أن العمل الأدبي ما هو سوى «نشاط إبداعي يتشكل في شكل لغوي» (28) أو هو مجرد « كلمات راقدة على متون الصفحات» (29) وأنه ـ مناصرا نظرية الجاحظ ـ ليس مهما في الفن ما يقال «وإنما المهم هو كيف يقال» (30) ومعنى هذا ـ أيضا ـ أن أي موضوع اجتماعي أو حضاري أو فلسفي يفقد قيمته في العمل الأدبي إذا لم يتناول تناولا فنيا .

(24) مجلة الهلال ـ مقال «عن القراءات والقراءة الأدبية» فبراير 1978 ، ص 55/54 .
(25) مقالات نقدية ص 92 ـ 93 .
(26) نفسه 61 ـ 63 .
(27) د . محمود الربيعي ـ قراءة الرواية ـ دار المعارف بمصر ط الثانية 1974 ، ص 11 .
(28) مقالات نقدية ص 59 .
(29) عن القراءة والقراءة الأدبية ص 55 .
(30) قراءة الرواية ص 28 .

وفي ضوء هذا كانت نظرية النقد عند الربيعي تتمثل في ضرورة المحافظة على «أدبية الأدب» عند تحليل العمل الأدبي .

كما أن الربيعي يؤمن ـ شأن كل دعاة المنهج الفني ـ بعدم فعالية «الحكم» في دراسة العمل الأدبي . فقضية «الانشغال الشديد بالحكم» في حاجة إلى مراجعة ، لأن النص الأدبي محتاج إلى «الإضاءة» والتحليل أكثر مما هو في حاجة إلى «التقدير» ثم أن هناك فرقا شاسعا بين تفسير النص بغية إصدارحكم عليه وتحليله بغية فهمه وتقويمه «ففهم العمل الأدبي وتقديره لا يتطلبان بالضرورة إصدار حكم عليه بالجودة أو الرداءة ، وإنما يتطلبان الكشف عن العلاقات التي تحكمه محدثة التوازن أو الاختلال بين عناصره» (31) . و «فقه» «كلماته المتمثل في البحث عن طبيعة «اللغة» في العمل الأدبي ، وطبيعة التصوير فيه ، وطبيعة الرموز وفلسفة القالب الأدبي وما إلى ذلك (33) . كما أنهما (الفهم والتقدير) يتطلبان من الناقد أن لا يطل على العمل الأدبي من زاوية محددة ، لأن العمل الأدبي «ثري بطبعه» (34) «وصالح لأن يقرأ من زوايا لا نهاية لها» (35) .

ذلك كان بعضا من خصائص المنهج الفني عند محمود الربيعي وقد أغفلنا بقية الخصائص التي سبقت الإشارة اليها في متابعة معالم هذا المنهج عند رشاد رشدي ومحمد العشماوي .

*

* *

ودعا أنس داود إلى قيام منهج فني في دراسة الأعمال الأدبية من الداخل وتتضح هذه الدعوة ـ بصورة خاصة ـ في كتابه «الرؤية الداخلية» للنص الشعري ..

---

(31) قراءة الرواية ص 9 ـ 10 .

(32) عن القراءة والقراءة الأدبية ص 55 .

(33) د . محمود الربيعي ـ نصوص من النقد العربي ـ دار المعارف بمصر ـ عام 1976 ص 17 ـ 18 .

(34) قراءة الرواية ص 28 .

(35) عن القراءة والقراءة الأدبية ـ الهلال ـ ص 55 .

محاولة في تأصيل منهج» وشرح أنس داود المنهج الذي أراد تأصيله بقوله «هو منهج الداخلية للنص الأدبي» وهذه الرؤية لا تسقط على العمل الفني ولا تنظر اليه من خلال مسبقات فكرية ، ولا تخضعه خضوع الأسباب للمسببات ولا تستنفذ جهدها في رصد وقائع التاريخ الشخصي والاجتماعي ... إنها تشغل نفسها بالنص وحده ، وتتبع علاقاته الداخلية ، والنظرة اليه من خلال معجمه وصوره وطريقة الشاعر المميزة في تشكيله ، مستضيئة ـ فحسب ـ وعلى حذر شديد ، من كل ما اشتقته من معلومات تاريخية واجتماعية ...» (36) .

ولا شك في أن هذا النص قد لخص لنا منهج أنس داود كله ، ففيه يتضح موقفه من الاتجاهات السياقية التي لا تهتم إلا بالعوامل الخارجية ، وفي نفس الوقت يوضح كيف تكون الدراسة الداخلية للنص الأدبي قائمة على «معرفة واسعة بالعلوم اللغوية والنفسية والاجتماعية والفلسفية ، وإلى اطلاع واسع على أساطير الإنسانية الأولى وآدابها الشعبية واقفا عند الحدود التي رسمناها لدور هذه العلوم في هذا المنهج ، وهي خدمة النص الأدبي ، وإضاءة مختلف أبعاده والكشف عن طبيعة علاقاته الداخلية» (37) .

وهو ـ كما يبدو ـ لا ينفي أن يستعين الدارس بالمجالات العلمية في تحليل العمل الأدبي ، ولكنه يصرّ ـ شأن زملائه ـ على أن تكون هذه العلوم مجرد وسيلة لا غاية ، في دراسة الأعمال الفنية .

كما يستشف الباحث من خلال دعوة الناقد إلى الرؤية الباطنية للعمل الأدبي ، أن البناء الأساسي للعمل الأدبي منوط بالتقاليد الأدبية أو اللغوية ، خاصة وأن معاني العمل الأدبي تختفي ـ فيما يرى ـ في العلاقات التركيبية وداخل البناء اللغوي للعمل الأدبي (38) .

---

(36) د . أنس داود ـ «الرؤية الداخلية للنص الشعري ...» مكتبة عين شمس القاهرة عام 1975 ، ص 9 و 83 .

(37) الرؤية الداخلية للنص الشعري ... ص 9 .

(38) نفسه ص 11 .

وانطلاقا من هذه الفكرة الأخيرة ، يحدد الناقد سمة العمل الأدبي الرفيع الذي تكون له مستويات من المعاني ، مستوى من المعنى الظاهر ومستويات أخرى تشف عنها العبارات وتومىء لها الصور (39) . وبتعبير آخر فإن العمل الأدبي الرفيع يحمل «طبقات من المعاني» (40) .

تلك هي بعض الملامح التي اتسمت بها الدعوة النظرية ـ عند أنس داود ـ إلى محاولة تأصيل منهج فني يراعي البناء الداخلي للعمل الأدبي .

ذلك كان عوضا موجزا لأهم ما تميزت به الدعوة النظرية إلى المنهج الفني عند أولئك النقاد ، وبقي أن نستعرض جزءا من أعمالهم التطبيقية حتى يتسنى لنا استكمال حصر المعالم الخاصة بالمنهج الفني في النقد الأدبي المعاصر في مصر.

*

* *

تخلل تنظيرات محمد العشماوي بعض الأمثلة التطبيقية ، نقتطف منها تحليله للمقدمة الغزلية في قصيدة المتنبى التى أنشدها عقب تلقيه هدية من صديقه القديم سيف الدولة ، وذلك بعد أن طالت بينهما القطيعة :

مـالنـا كلنـا جـويـا رسـول ... أنا أهـوى وقلبـك المبتـول
كلمـا عـاد مـن بعثت اليهـا ... غـار مـني وخـان فيمـا يقـول
أفسـدت بيننـا الأمـانـات عينـا ... هـا ، وخانت قلوبهـن العقـول
واذا خـامـر الهـوى قـلـب صـب ... فعليـه لكـل عـين دليـل
زودينـا مـن حسـن وجهـك مـادا ... م ، فحسـن الوجـوه حال تحول
وصلينـا نصلـك في هـذه الـدنيـا ... فـإن المقـام فيهـا قليـل
مـن رآهـا بعينهـا شـاقـه القطـا ... ن ، فيهـا ، كمـا تشـوق الحمـول
أن تـرينـى أدمـت بعـد بيـاض ... فحميـد مـن القنـاة الذبـول

(39) نفسه ص 66 .

(40) نفسه ص 10 .

وبعد ما استبعد الدارس التفسيرات المباشرة التى يمكن أن تقدم في شرح هذه المقطوعة ، كأن يعتقد المفسر أنها تشخص تجربة عاطفية ، أو علاقة انسان محب بامرأة فتانة ، لايملك كل من رآها الآ أن يقع في غرامها ، حتى هذا الرسول الذى أرسله العاشق إلى حبيبته لا يستطيع ان يتجنب الوقوع في غرام بها . فما وقعت عين هذا الرسول عليها حتى تملّكه جمالها ، واضطر إلى إظهار الغيرة ، وإلى الخيانة وحمل اليها من القول ما يغير قلبها على حبيبها . والذي حمل الرسول على الخيانة أمر فوق أرادته ، إنه فتنة هذه المرأة وحسنها ، ولذلك لا يجدي معه العتاب ، فهو مغلوب على أمره لا يستطيع مقاومة ميله إلى هذه المرأة التي كانت سببا في خيانته لراسله ، بل لقد حاول هذا الرسول مرارا أن يحافظ على الأمانة ولكنه لم يفلح كما أنه لم يستطع كتم ما في نفسه من الحب ... (41) .

ولكن العشماوي يحذر من الوقوف عند مثل هذا التفسير . ويرى أن من الخطأ الوقوف في تفسير هذه المقطوعة عند حدود معناها الظاهر ، وأن من يكتفي بمثل هذا الفهم المباشر يكون قد ظلم الشاعر أبلغ الظلم . ففي أبيات هذه المقطوعة ما يتجاوز حدود هذه الحادثة بين الشاعر وحبيبته (42) .

فنحن ـ فيما يرى الناقد ـ في هذه الأبيات أمام إنسان شاعر ينظر إلى الوجود من زاوية خاصة ، ويخلع على كل تجربة من تجارب الحياة ما في أعماقه من رؤى للحياة . والأمر هنا ليس أمر صديقة يحبها أو تحبه ، وليس الأمر أمر رسول يحمل عنه الأمانة فيخونها ، وليس الأمر أمر لهفة وشوق واشفاق من زوال العلاقة أو ضياعها أو أمر خوف من ذهاب الحياة وفنائها قبل أن ينال من عشيقته ما يريد ، وإنما الأمر أمر شاعر ينظر إلى الحياة نظرة جديدة ، نظرة أبعد من نظرة المحب العاشق (43) .

ولعل هذا يكفي للتوضيح كيف أن العشماوي يرفض أن يكون ما تعالجه هذه المقدمة الغزلية مجرد تشخيص لتجربة من تجارب الشاعر مع حبيبته ، وإنما هو

---

(41) قضايا النقد الأدبي المعاصر ص 78 ـ 80 .

(42) نفسه 81 .

(43) نفسه ص 81 .

مجموعة من التجارب الإنسانية قد تنجلي أمام الدارس الذي لا يقف عند المعنى السطحي لهذه المقطوعة .

ولكي تكتمل لنا الصورة العامة للمنهج التطبيقي عند محمد العشماوي نحاول متابعة أجزاء من تحليله لمعلقة لبيد بن ربيعة ، حيث حدّد في مستهل دراستها المنهج الذي طبقه في تفسيرها بقوله «أبحنا لأنفسنا أن نتخذ في تفسيرنا لهذا الشعر منهجا آخر غير المنهج الذي اعتاد قراء الشعر القديم أن يتخذوه . فهم يكتفون في شرحهم للقصيدة ... بالمعنى الظاهري القريب ، ولقد يحق لهم أن يسلكوا هذا السبيل لو أن ما بين أيديهم من الشعر يقف عند هذه الحدود القريبة الجزئية ، أما إذا كان في القصيدة من وسائل الإيحاء والتعبير ما يمكننا من الوصول إلى أبعاد أخرى فلا يجوز أن نكتفي في قراءتنا للقصيدة بالمنهج التقليدي وحده» (44) ويبدو من هذا أن منهجه يقوم أساسا على دراسة الصور الأدبية مجتمعة وعلى محاولة الكشف عن معنى أعمق من المعنى السطحي . فهل طبقه في تحليله لمعلقة لبيد ، ذلك ما نحاول معرفته .

قسم الناقد المقدمة الغزلية في هذه المعلقة قسمين : قسم وقف فيه الشاعر عند الجانب الدرامي من الأطلال محاولا الكشف عن مظاهر الخراب والفناء وما أشاعته من إحساس بالوحشة والخواء الذي أحلّ بهذه الدار التي كانت ـ فيما مضى ـ تنبض بالحياة والحركة ، ويتمثل هذا القسم من الصورة ـ بصفة خاصة ـ في الأبيات الثلاثة الأولى :

«عفت الديار محلها فمقامها ... بمنى تأبّد غولها فرجامها
فمدافع الريان عسرّ رسمها ... خلقا كما ضمن الوحي سلامها
من تجرم بعد عهد أنيسها ... حجج خلون : حلالها وحرامها»

والقسم الآخر وقف فيه الشاعر عند صورة الحياة الجديدة التي آلت اليها الدار ، حيث تحولت إلى مسكن للوحوش ، وتهيأ لهذه الوحوش ما تريد من وسائل الحياة ... أي أن كل شيءٔ قد تحول إلى نقيضه ، فنبض الحياة والحركة والخصوبة

---

(44) نفسه ص 159 ـ 160 .

والنماء يقف جنبا إلى جنب مع سكون العدم والخراب والوحشة والخواء . ويتضح هذا ـ على الخصوص ـ في قوله :

رزقت مرابيع النجوم وصابها	ودق الرواعد جودها فرهامها
من كل سارية وغاد مدجن	وعشية متجاوب أرزامها
فعلا فروع الأيهقان وأطفلت	بالجلهتين ظباؤها ونعامها
والعين ساكنة على أطلائها	عوذ تأجل بالفضاء بهامها

ويرى العشماوي أن بعد التخلي عن المعنى الظاهري في هذين القسمين من المطلع الطللي ، يصبح واضحا أن كل شيء فيهما يرمز إلى الإحساس بالصراع بين الحياة والموت ، بين البقاء والفناء . «فصورة العدم التي ترمز لها الدار الدارسة تقف جنبا إلى جنب مع صورة الحياة النامية المزدهرة التي تحولت اليها الدار بعد أن سكنها الوحش وبعد أن مكنته الحياة من إنجاب هذه الذرية النابضة بالحياة والحركة من الظباء والنعام والبقر» (45) .

ولا ريب في أن هذا البعد الذي توصّل اليه الناقد في تحليل هذه المفارقات ـ (وهو كمثال فقط لأبعاد أخرى تكمن في هذه المقطوعة) ـ يؤكد ما سبق أن قرره من أن تحليل العمل الأدبي يعطيه دلالات عميقة قد تتناقض مع الدلالات المباشرة أو تعارضها .

وننتقل مع الناقد لمتابعة تحليله للأبيات التي خصصها الـ لوصف ناقته ، وهو يحذرنا ـ أيضا ـ من التصور أن «لبيد» قد وقف عند ور السطحية في وصفه ويؤكد أن الشاعر قد جاوز الوصف الحسي المباشر خلق عالم خاص تآزرت في تكوينه جملة من الصور الخافية يجمعها خيط وا- 46) .

على أن هذا لا يعني أن العشماوي يتعسف البحث عن . المعاني في الصور التي قد لا تحمل مثل هذه الأبعاد ، فقد نبه ـ كما رأ ما يفند هذا في تنظيراته ، وهو هنا ، أيضا ، تأكيدا لهذا ، قد صنف م الخاص بوصف

---

(45) نفسه ص 146 ـ 151 .

(46) نفسه ص 159 .

الناقة إلى ثلاثة صور : الصورة الأولى تقريرية وهي الجزء الذي وقف فيه عند حدود المشاكلة والمشابهة بين طرفي التشبيه . ولذلك ، فهذه الصورة لا تحتاج ـ في رأيه ـ إلى أكثر مما هو واضح في معناها المباشر (تشبيه الناقة بالسحابة الحمراء التي خفّ مع الجنوب جهامها ، وهو يريد من هذه الصورة تشبيه سرعة الناقة في سيرها بسرعة السحابة الحمراء التي أفرغت حملها فأصبحت أخف وأسرع من غيرها) . في حين ، أن الصورتين الأخريين لا تقبلان ـ في نظره ـ مثل هذا التفسير الساذج .

وقبل أن نستعرض تحليله لهاتين الصورتين ، نشير إلى أن تناقضا واضحا يكتنف هذا الموقف من الصورة الأولى ، خاصة وأن العشماوي لم يربط ، على سبيل التوضيح ـ هذا النوع من الصور الذي لا يحتاج إلى تحليل لعدم احتوائه على معان خافية بأجزاء الصور الأخرى في المقطوعة . ذلك فضلا عن أن هذه الصورة ليست أقل ايحاء من الصورتين الباقيتين . ولعل في التشبيه نفسه (تشبيه سرعة الناقة بالسحابة الخاوية الحمراء) من الدلائل والملامح والايحاءات ما يجعلها «مركبة» مثل الصورتين الأخريين .

والصورة الثانية ، وهي تابعة للصورة الأولى ، جعل الشاعر فيها ناقته أتانا وحشية حملت من فحل شديد الغيرة عليها ، يلازمها أينما تذهب ، ويطارد عنها الفحول التي تهاجمها ، ويتعرض في سبيل هذا ، لكثير من العنت والشدة ، والعض والضرب ، والكدم ، ولكنه لم يتركها لمطاردة الحمر الأخرى (47) . يتمثل كل هذا في الأبيات التالية :

أو ملمـــع وسقـت لأحقب لاحـه	طـرد الفحـول وضربها وكدامهـــا
يعلــو بهــا حـدب الأكـام مسحج	قـدرا بـه عصيانهـا ووحـامهـــا
بـأحــزة الثلبــوت يـربــأ فوقها	قفـر المراقب خوفها أرآمهـــا
حتـى إذا سلخـا جمـادى ستـــة	جـزءا فطـال صيامـه وصيامهـا
رجعـا بـأمـرهـا إلى ذى مـــرة	حصـد . ونجـح صريمـه ابرامها
ورمـى دوابـرهـا السفـا وتهيجت	ريـح المصايـف سومهـا وسهامهـا

(47) أنظر نفسه ص 160 ـ 164 .

فتنازعا سبطا يطير ظلاله	كدخان مشعلة يشب ضرامها
مشموله غلثت بنابت عرفج	كدخان نار ساطع أسنامها
فمضى وقدمها وكانت عادة	منه إذا هي عودت أقدامها
فتوسطا عرض السرى وصدعا	مسجورة متجاورا أقلامها
محفوفة وسط اليراع يظلها	منه مصرع غابة وقيامها»

وبعدما أشار الناقد إلى المعنى المباشر الذي شخصته هذه الأبيات ، طرح تساؤلات لعلها أهم ما يلخص منهجه في تحليل هذه القصيدة كلها ، وهي : هل جاءت قصة هذه الأتان التي عرضها علينا الشاعر مستعينا فيها بهذه العناصر التي جمعها الواحد إلى جوار الآخر لمجرد التصوير الخارجي لصفحة من حياة البادية ؟ وهل كان تشبيه الناقة بالأتان الحامل ، وما كان بينها وبين فحلها من علاقة حية ، وما كان بين الفحل وغيره من الفحول من صراع ، وما تردد في الصورة كلها من معاني الغبطة بالحياة والتمسك بها ، هل جاء هذا كله من أجل التعبير عن سرعة الناقة فقط ؟ ثم ما الذي دعا الشاعر إلى اتخاذ الأتان وفحلها محورا للقصة كلها ولماذا أوقفهما هذه المواقف بعينها : يقيمان معا ستة شهور ويرعيان ، ويتعاونان على تجنب المخاطر ويفكران بعد انتهاء الشتاء فيما ينتظرهما من ظمأ إذا هما مكثا في مكانهما ؟ أليس هذا كله ما يلفت النظر إلى ضرورة تتبع ما وراء هذه القصة من إيحاءات ورموز ؟ (48) .

ويتلخص جواب العشماوي فيما يتعلق بأبعاد هذه القصة أنها تمثل «أتانا حاملا» وهو – فيما يرى – رمز للحياة والخصوبة والنماء والميلاد ، وتمثل «علاقة حية بين أتان وفحلها» وهذا ما يرمز إلى الصراع من أجل الحياة ، ومن أجل بقاء النوع ، حيث يقاومان بإرادتهما الحية كل ما يعترض طريقهما في سبيل تحقيق وجودهما وبقائهما .

وهذا يختلف – كما هو واضح – اختلافا كليا – عما رأته التفاسير من أن هذه الصورة مجرد تشبيه سرعة الناقة بسرعة الأتان وفحلها عندما انطلقا كالسهم الخاطف بحثا عن غدير ماء ، وأن ما يتعلق بالأتان وفحلها ، ما هو سوى استطراد .

---

(48) نفسه ص 165 .

أما الصورة الثانية فهي تشبيه الشاعر لناقته بالبقرة المسبوعة (التي أكل السبع ولدها) في صراعها مع كلاب الصيادين والظواهر الطبيعية . وتتمثل هذه الصورة في الأبيات التالية :

أفتلك أم وحشية مسبوعة	خذلت وهادية الصوار قوامها
خنساء ، ضيعت الفرير فلم يرم	عرض الشقائق طوفها وبغامها
لمعفر فهد تنازع شلوه	غبس كواسب لا يمن طعامها
صادفن منها غرة فأصبتها	ان المنايا لا تطيش سهامها
باتت وأسبل واكف من ديمة	يروي الخمائل دائما تسجامها
يعلو طريقة متنها متواتر	في ليلة كعفر النجوم غمامها
تجتاف أصلا قالصا متنبذا	بعجوب أنقاء يميل هيامها
وتضيىء في وجه الظلام منيرة	كجمانة البحر سل نظامها
حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت	بكرت تزل عن الثرى أزلامها
حتى إذا يئست وأسحق عالق	لم يبله ارضاعها وفطامها
فتوجست رزا لا ينس فراعها	عن ظهر غيب ، والأنيس سقامها
فغدت كلا الفرجين تحسب أنه	مولى المخافة خلفها وأمامها
حتى إذا يئس الرماة وأرسلوا	غضفا دواجن قافلا أعصامها
فلحقن واعتكرت لها مدرية	كالسمهرية حدها وتمامها
لتذودهن وأيقنت ان لم تذد	ان قد أحم من الحتوف حمامها
فتقصدت منها كساب فضرجت	بدم وغودر في المكر سخامها

وعلى الرغم مما يبدو من اختلاف بين الصورة المتشائمة للبقرة المسبوعة والصورة المتفائلة للأتان الحامل ، فإن الناقد ـ بفضل المنهج الذي تبنّاه ـ قد توصل إلى نفي ما يمكن أن تتسم به هاتان الصورتان من تناقض واضح إذا اكتفى بالنظر اليهما نظرة سطحية .

يرى أنه على الرغم من اختلاف الصورة الثانية (صورة الأتان الحامل وما ترمز له من معاني الحياة والخصوبة والمتعة) عن الصورة الثالثة (صورة البقرة المسبوعة وما تمثله من معاني الأسى والضياع والصراع بين مخالب الموت) فإن في الصورتين

معا صراعا حيا من أجل البقاء والانتصار على الموت ، وعاطفة الصراع من أجل الحياة هي العنصر المشترك فيهما ، بل هي النواة الأساسية أو المحور الذي تدور حوله القصيدة كلها (49) .

ويخرج العشماوي من هذا كله إلى أنه إذا كانت قصّة الأتان الوحشية تمثل حب الحياة ، وقصة البقرة المسبوعة تمثل الخوف من الموت ، (وحب الحياة = الخوف من الموت) فما هما سوى عاملين يتنازعان نفسا إنسانية واحدة (50) .

ولعله قد اتضح من خلال تحليل الناقد للصورتين (الثانية والثالثة) وجود علاقة وطيدة تربطهما بالصورة الأولى . وبدون أن نورط أنفسنا في تعليق طويل ، نشير فقط إلى العلاقة البارزة التي تطفو على السطح عند القراءة الأولى لهذه الصور مجتمعة :

في الصورة الأولى يشبه الشاعر ناقته أو سرعة ناقته بالسحابة «الحامل» التي وضعت حملها ... وفي الصورة الثانية يشبهها بسرعة الأتان «الحامل» وفي الصورة الثالثة يشبهها أيضا بالبقرة التي ضاع منها «حملها» أي ولدها . وهكذا نجد صورة «الحمل» معاملا مشتركا بين الصور الثلاث . وهكذا يمكن أن تفهم هذه الصورة في ضوء عنصر «الحمل» الذي هو ـ في نظرنا ـ الخيط الرئيسي الذي يرتكز عليه المعنى العام لهذه القصيدة ، أو هو الخيط النفسي الذي يربط أسلاك القصيدة كلها . على أنه ليس غرضنا مناقشة المفاهيم التي توصل اليها الناقد ، ولسنا في مكان استعراض كل المفاهيم التي يمكن أن تقدم لهذه المقطوعات الشعرية ، وإنما مهمتنا معرفة مدى مسايرة أعمال الناقد التطبيقية لآرائه النظرية ثم تقدير معالم المنهج الفني في ضوء هذه المعرفة .

*

*　　*

أكد محمود الربيعي في مقدمة تحليله لرواية «السمان والخريف» لنجيب

---

(49) نفسه ص 167 .

(50) نفسه ص 177 .

محفوظ ، أن هذه الرواية قد تخدع الدارس إذا اكتفى بالمفهوم المباشر لأحداثها ، التي توهم بأنها مجرد تسجيل واقعي لأحداث سياسية واجتماعية معينة في تاريخ مصر بل هو لا ينكر أن يكون الواقع المصري في مرحلة من مراحله قد تشخص في هذه الرواية ، ولكنه ينفي أن تكون غاية هذه الرواية قد توقفت عند هذا التشخيص فقط ، وانعكاس الواقع في «السمان والخريف» ما هو إلاّ جانب واحد ، قد لا يكون أهم الجوانب في حين تمثل الجوانب الأخرى قيما رمزية أكثر منها واقعية (51) .

ولنرى ما قد تعطيه لنا القراءة المباشرة لهذه الرواية : تصوّر قصة شاب ينتمي إلى عهد ما قبل الثورة (ثورة 23 يوليو) ، تقضي الثورة على تطلعاته ، وطموحه ، فيسافر إلى الأسكندرية طلبا للسلوى ويصادف واحدة من بنات الليل يعيش معها فترة ، ويترك في أحشائها جنينا ، ثم يعود إلى القاهرة بعد وفاة والدته ، ويتزوج ، ويعيش حياة عاطلة في القاهرة ، ورأس البر ، والأسكندرية حيث تنكره أم طفلته غير الشرعية ، وقد أصبحت الآن سيدة تكتسب رزقها بعملها الشريف ، أما هو فيدرك أن حياته الزوجية قد انهارت تماما . وتنتهي الرواية وقد وجد في نفسه بادرة همة في أن يتبع شابا ، من ممثلي العهد الجديد ، حاول عقد معه حوار فكري ، وهو يجلس في الظلام تحت تمثال سعد زغلول .

ذلك هو المعنى العام الذي قد يتوصل اليه أي قارئ . ولكن الربيعي لم يكتف بالوقوف عند هذا المعنى المباشر وحاول البحث عن أبعاد لمعان أخرى تختفي في «العلاقات الموجودة داخل هذا العمل» .

تتبع الربيعي الأطوار التي مرّ بها عيسى الدباغ الشخصية الأولى في «السمان والخريف» . وقد تميزت هذه الشخصية بخصال معينة ، فهي «طموح» و «عنيدة» يصل بها عنادها أحيانا إلى المكابرة وهي «قوية» حيث امتنعت عن أن تساير الموجة الجديدة ورفضت أن تلون جلدها حسب الظروف كما حدث لكثير من المحيطين بها ، وهي ليست انتهازية (52) .

---

(51) د . محمود الربيعي ـ قراءة الرواية ص 34 ـ 35 .

(52) نفسه ص 38 .

وكل هذه السمات التي تميزت بها شخصية عيسى الدبـاغ عناصر حيـة و «ديناميكية» كونت منه شخصية إيجابية . على أن هذه الخصال أو السمات التي تميزت بها شخصية عيسى الدباغ ما هي سوى نتائج لتجارب ومواقف مرت بها هذه الشخصية الفنية . ولذلك سنحاول متابعة تحليل الناقد للتجارب التي مرّ بها عيسى الدبـاغ .

تتلخص كل التجارب التي مرّ بها عيسى الدباغ من الثرثرة الطويلة الفارغة في مقاهي القاهرة ، إلى الضرب على غير هدى في شوارع الأسكندرية وارتياد حاناتها إلى الدخول في مغامرة جنسية مأساوية مع ريري ، إلى زواج المنفعة من قدرية ، إلى الضياع على مائدة القمار (53) ، في تجربة واحدة هي «رحلة الضياع» التي تمثل الخيط الرئيسي الذي يربط كل أبعاد هذه الرواية .

ففي تحليل بداية رحلة الضياع التي بدأت بمهاجرة عيسى الدباغ للقاهرة ، متوجها إلى الأسكندرية ، وجد الناقد أن هذه الهجرة تحمل بعدا رمزيا واضحا يشرحه بقوله «لقد انتهى عهد جيل ما قبل الثورة ، وانفض سوقه ، والدنيا التي يعيش فيها ليست دنيا ، وهجرة عيسى الدباغ إلى الأسكندرية تحمل كل هذه السمات ، فهي أولا ، خروج عن مجال عمله الطبيعي ، وهي من هذه الناحية نوع من النفي ، وهو ، ثانيا ، يصل اليها بعد انتهاء الموسم ، ويرى فيها ، ثالثا ، وجوها غريبة ، ويسمع ألسنة غريبة ، ما يرمز إلى التغيير الكلي الذي أصاب الحياة بحلول العهد الجديد» (54) .

أما الطور الثاني من رحلة الضياع فكان معاشرة عيسى الدباغ لريري معاشرة مبعثها السأم . وهذه التجربة الجنسية لا تخلو من إشارات رمزية ، فهي تشير إلى أنه لا يزال مصرا على متابعة رحلته في اتجاه معاكس للتيار الجديد (55) .

---

(53) نفسه ص 44 .

(54) نفسه ص 45 .

(55) نفسه ص 45 ـ 46 .

ثم تأتي رحلته مع الضياع في تجربته الزوجية مع قدرية ابنة السيدة التي رغبت في شراء منزل أسرته بعد وفاة أمه . وكيف أن علاقته بقدرية قامت على أساس «تبادل المصالح» : إذ كان يرمي من وراء بيع منزل أمه لأم قدرية «الحصول على قدرية نفسها ، وأم قدرية ترمي من وراء شراء منزله» بيع» ابنتها له . فكل «طرف يتطلع إلى البيع وإلى الشراء في نفس الوقت» . ويرمز «شراء» قدرية الذي لم يكن مبنيا على أسس متينة (إذ كان لمجرد أن عيسى الدباغ وجد نفسه في حاجة إلى امرأة ولاحظ أن قدرية في حاجة إلى رجل) مقابل بيع منزل أمه (الذي لا يريد التخلص منه كلية) ، إلى أن عيسى الدباغ لا يزال يسبح بين أمواج الماضي المتمثل في محاولة محافظته على بيت أمه وأمواج الحاضر المتمثل في الزواج بقدرية مقابل بيع ماضيه (منزله) إلى ماضيها (أمها) (56) .

ثم لم يتردد عيسى الدباغ عن الجلوس إلى موائد القمار والشراب ، محاولا التخلص من واقعه . إلاّ أنه لم يفلح أيضا ، في هذه التجربة من التخلص من رحلة ضياعه . تقول الرواية «وانهمك في اللعب بمجامع روحه . واستمتع بالحرارة والحماس والأمل والاندماج في حيوية فاترة . ونسي كل شيئ حتى التاريخ ونحسه ، وعايش اللذة في جنونها ... وسرت تقلصات عدة في جهازه العصبي كيوم أعلن حل الأحزاب . وتساءل ماذا تصنع زوجه في هذه اللحظة ؟ هل يدور الكلام بينها وبين أمها ؟ لعل العجوز تقول لها رضينا بالهمّ والهمّ لا يرضى بنا . وستقول أيضا عاطل مرفوت لسوء السمعة ولا يحمد ربنا ..» (57) .

ويبدو عند هذه المرحلة من تطور شخصية عيسى الدباغ أن عوامل التحول فيها بدأت تؤدي عملها بالفعل ، وان كانت لا تؤديه على نحو مباشر . وأول بادرة نلمحها في هذا التحول ، انتقال خياله من الواقع الذي كان منغمسا فيه وهو مائدة القمار إلى التفكير في زوجته وعتاب أمها له ، وهذا يرمز إلى بداية الشعور بفساد ما هو فيه أي بخواء الماضي الذي كان متمسكا به . أما البادرة الثانية التي تؤكد هذا

---

(56) نفسه ص 46 ـ 47 .

(57) نفسه ص 48 .

التحول في شخصية عيسى الدباغ فهي نبوءة العراف ذي الزي الهندي الذي قرأ كف عيسى الدباغ :

«وارتفع صوت الرجل (العراف) قائلا :

ـ عمرك طويل وستنجو من مرض خطير..

ثم بعد تأمل :

ـ وستتزوج مرتين وتنجب ذرية ..

فانتبه باهتمام فاستطرد الرجل قائلا :

ـ وفي حياتك تقلبات كثيرة ولكن لا خوف عليك بفضل إرادتك الحديدية ، ولكن ستتعرض لخطر الغرق في البحر !

ـ البحـر ؟ !

ـ هكذا يقول الكف ، وأنت رجل طموح بلا هوادة وستجد دائما رزقك موفورا ولكن عصبيتك تفسد عليك صفو حياتك في كثير من الأحايين» .

ويحلل الناقد هذه النبوءة فيرى «... ان المرض الخطير الذي سينجو منه عيسى الدباغ يشير إلى حالة الملل والضياع التي تهدده الآن بصورة خطيرة» وهذا يشير إلى بداية محاولته للتحول تجاه المجتمع الجديد . «أما مسألة زواجه مرتين ، وإنجابه ذرية ، فتشير إلى أنه سيحيا نوعين من الحياة ، واحدة قد عاشها بالفعل في ظل المجتمع القديم ، وقدّم فيها من الأفكار ما اعتقد ـ في بعض المراحل ـ أنه صواب وواحدة أخرى سيحياها في ظل المجتمع الجديد وسيقدّم له فيها أيضا من فكره ما قد يكون نافعا . وأخيرا فإنه سيتعرض لخطر الغرق في البحر .. سيكون عرضة للعودة إلى مدّ الحياة العام ، عرضة لأن يجرفه تيار الحياة الجديدة ، مغيرا بذلك مجرى حياته الحالية ... وقاضيا على وحدته ، وسوء ظنه وضياعه» (58) .

وتصل شخصية عيسى الدباغ إلى آخر مطاف تحولها أثناء لقائه «بعد منتصف الليل» بشاب تحت تمثال «سعد زغلول» . ولهذا الموقف ـ فيما يرى الناقد ـ أبعاد

---

(58) نفسه ص 48 ـ 49 .

شتى منها ـ على سبيل المثال ـ اختيار «مكان» معين ، تحت تمثال رجل الإصلاح و «زمان» معين : بعد منتصف الليل ، إشارة إلى مفترق الطرق ، وإلى زوال الماضي وقرب سطوع الحاضر ، «مما يؤذن بأن التحول الذي هو على وشك أن يتم إنما يتم في طريق الضياء» ثم اختيار «إنسان» معين : شاب «ينتمي إلى الحياة الجديدة» (59) .

على أن هذا التحليل لشخصية عيسى الدباغ الروائية لا يجعلها تؤدي بالضرورة دورا محددا ، كأن ترمز مثلا إلى شخص معين في المجتمع المصري في مرحلة من مراحله التاريخية . أو إلى طراز من الناس في هذه الحياة ، وإنما قد تكون معادلا فنيا لجيل بشري بأسره أو هي على حد تعبيره رمز فني للماضي الذي اتصف بصفات خاصة وجوبه ، بالحاضر الثائر ، كما جوبه من قبل بتحجره الذاتي وافلاسه (60) .

وتجدر الإشارة ـ أخيرا ـ إلى أن الناقد أشار ، سواء في تحليله لهذه الرواية أو بقية الروايات ، إلى أن ما فهمه من هذه الرواية أو تلك ، ليس هو كل ما يمكن أن يفهم منها ، وإنما قد تكون لها دلالات أخرى تسبر بعد قراءات كثيرة وتفكير مستجد فيها (61) .

ومهما يكن فإن هذه المحاولة التحليلية لرواية «السمان والخريف» قد أظهرت براعتها في الاهتداء إلى مستويات جديدة للمعنى في هذه الرواية ، بحيث يندر أن يصل اليها القارئ الذي لا يتجشم مشقة القراءة المتعمقة .

*

* *

في ضوء ما سبق ، أصبح من اليسير على الباحث أن يحصر مجموعة من الملاحظات حول المعالم التي أختص بها المنهج الفني في النقد العربي المعاصر في مصر . وأهم ما لفت انتباه الباحث في هذا المنهج كان :

---

(59) نفسه ص 53 ـ 54 .

(60) نفسه ص 39 .

(61) أنظر نفسه ص 28 .

ـ نظرته إلى العمل الأدبي على أنه ليس مجرد تشخيص للواقع أو تعبير عنه ، وإنما هو «معادل فني» له . فالأثر الأدبي كيان جديد ، خصائصه مستقلة عن خصائص الواقع ، وهو يتخذ شخصيته الخاصة بعد ولادته .

ومن العدل الإشارة هنا إلى أن نظرية المعادل الفني التي تبنّاها أصحاب المنهج الفني ليست دخيلة على النقد العربي ، إذ لها جذور في النقد العربي القديم ، ولعل من أحسن من تتجلى عنده ملامح هذه النظرية هو ـ فيما يرى محمود الربيعي نفسه ـ كتاب «عيار الشعر» لابن طباطبا (62) .

ـ نظرته إلى اللغة في العمل الأدبي على أنها ليست مجرد ثوب أو وعاء أو زينة ، وإنما هي عالم يعج بأنواع من الدلالات والرموز . ومن أجل هذا ، رفض الوقوف ـ في تحليل العمل الأدبي ـ عند معناه الحرفي ، وتعداه إلى سبر أغوار المعاني البعيدة .

على أن هذا ، ليس معناه ، أن أي عمل أدبي ، أو صورة أدبية ، أو عبارة لغوية ، في حاجة إلى بحث أبعاد معناها ، فالعمل الأدبي الذي يتطلب عملية التحليل يتضمن ـ بفضل بنائه ـ من الرموز والدلالات الخافية ما هي قمينة بالفك والتحليـل .

ـ تخلصه من قاعدة ربط النص الأدبي بصاحبه أو بالأسباب والظروف التي أحاطت به ، وتأكيده على ضرورة الانطلاق من النص الأدبي ذاته تأكيداً لمبدأ «أدبية الأدب» الشعار الذي هو أهم مبدأ يميز المنهج الفني ـ والاتجاه الجمالي عامة ـ عن بقية المناهج .

غير أن المنهج الفني ، ان كان قد تخلى عن قضية ربط الأدب بظروفـه الخارجية ، فإنه لم يهمل الاستعانة بمختلف النواحي الثقافية ، وفي نفس الوقت فإن استعانته بالمجالات العلمية أو النشاطات الثقافية ظلت مختلفة عما هي عليه

---

(92) أنظر ـ محمود الربيعي ـ نصوص في النقد العربي ص 30 ـ 35 وانظر أيضا عيار الشعر ، تحقيق وتعليق د . طه الحاجري ، د . محمد زغلول سلام ، منشورات المكتبة التجارية عام 1956 ص 14 ـ 20 .

لدى أصحاب الاتجاهات السياقية . فهو يرفض أن تصبح هذه العوامل الخارجية غاية في ذاتها عوض أن تكون مجرد وسيلة لدراسة العمل الأدبي .

– مفهومه للعمل النقدي على أنه ليس القيام بالتوضيح والشرح . فالنص الأدبي لا يتطلب دائما التبسيط بقدر ما هو في حاجة إلى اكتشاف حقائقه ، أو إلى توليدها من سياقه الفني ، وبمعنى آخر فهمّة الناقد الأدبي ليست هي إعادة مبسطة لمهمة الأديب ، بقدر ما هي تكملة لها ، وإضافة جذرية ـ إلى العمل الأدبي.

– عدم تركيزه على عملية «التقييم» واعتبارها تتويجا طبيعيا لعملية التحليل ، ورفضه لقضية «الحكم» القائم على التقدير الكلي ، والذي يرتبط ـ عادة «بمعايير غير أدبية» .

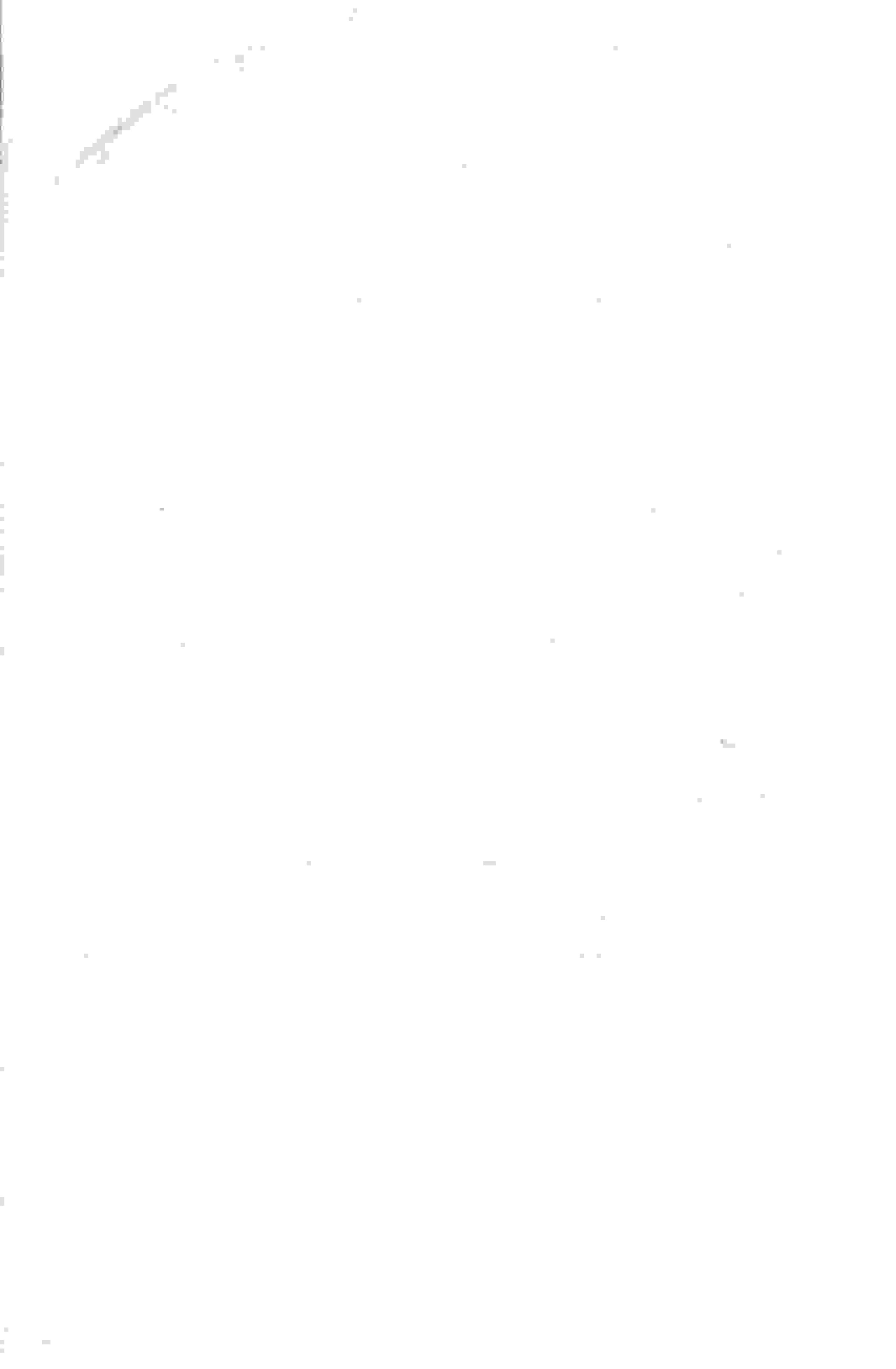
– إضفاؤه لونا من التوافق في تحليل العمل الأدبي بين محتواه وقالبه الفني ، فهو لم يجزئ دراسته بين دراسة للمضمون وأخرى للشكل ، وإنما كان تحليله منصبا على المحتوى والبناء بحيث يتعذر التمييز بينهما ، وذلك لأنها ، أساسا ، عملية متداخلة ومتكاملة ، المحتوى يخدم البناء ، والعكس صحيح .

غير أن أصحاب المنهج الفني لم يسلموا ـ كما مرّ بنا ـ من الوقوع في نوع من التناقض في دعوتهم إلى تآزر الشكل والمضمون في العمل الأدبي ، فقد كانت نسبة اهتمامهم بالجانب البنائي فيه مرجحة بكثير لكفة الاهتمام بجانب المضمون .

ونظرا إلى أن معظم معالم خصائص المنهج الفني تتداخل وتتشابه بمعالم المنهج اللغوي ، فإننا ارتأينا أن لا نتعرض للخصائص التي يتشابهان فيها حتى نستعرضها مرّة واحدة بحيث يتيسر لنا توضيح جوانب الاتفاق والافتراق بينهما .

*

* *



الفصل الثاني

المنهج اللغوي



ونقصد به المنهج الذي ينطلق من الرؤية النصية (Vision textuale) في دراسة العمل الادبي ، ويتعامل مع مفاهيم الرموز والأساطير المبثوثة في السياق اللغـوي .

وقد تبنى هذا المنهج في النقد العربي المعاصر لطفي عبد البديع ومصطفى ناصف .

أما لطفي عبد البديع فيتلخص أهم ما يتعلق بالمنهج اللغوي عنده في قوله تتجاوز (القراءة الناقدة) الإعجاب بما يروق إلى التثبت من الأثر الأدبي وتقييمه في جملته من حيث هو تركيب لغوي ، فلا ينبغي معها الوقوف عند الشعور بروعة القصيدة وتأثيرها في النفس ، ولا الإلمام بالمعنى الحرفي للألفاظ .....» .

«فالقراءة الناقدة التي يعتد بها ، قراءة من شأنها أن تضفي على الأثر الأدبي قيمة كانت محجوبة من قبل عن الأنظار ، وإذا كانت هذه القيمة تتمثل في شيئ فإنما تتمثل في تجاوز المعنى الحرفي إلى المعنى الكلي للتركيب» (1) .

وتستخلص من هذا النص مجموعة من المبادئ النقدية التي دعا اليها لطفي عبد البديع :

ـ لا يكون النقد سليما إلا بالتخلص مما يشوب عملية النقد من آثار التأثرية والانطباعية ومختلف الظروف والأسباب التي تحيط نشأة العمل الأدبي .

---

(1) د . لطفي عبد البديع ـ التركيب اللغوي للأدب ـ مكتبة النهضة المصرية طبعة أولى عام 1970 ص 137 ـ 138 .

ـ والنقد السليم ينصب على الأثر الأدبي في جملته من حيث هو تركيب أو سياق لغوي ، ويبتعد عن الدراسات التقليدية التي يتوقف دورها عند استخراج المعاني المباشرة في العمل الأدبي .

ـ النقد بحث عن أبعاد المعاني الخافية والقيم المحجوبة عن الأنظار ، وهذا يكون بتجاوز المعاني المباشرة إلى المعاني الكلية للتركيب اللغوي في العمل الأدبي ، علما بأن المعنى الكلي ليس هو مجموعا لجزئيات متناثرة في العمل الأدبي ، وإنما هو الأفق الأخير الذي تنتهي اليه الدلالات اللغوية في السياق (2) .

تلك أهم الخصائص التي يمكن استخراجها من دعوة لطفي عبد البديع إلى المنهج اللغوي . وقد حاول تطبيق هذا المنهج في دراسة بعض الأعمال الشعرية نقتطف ـ كنموذج ـ دراسته لقصيدة «أبو الهول» لأحمد شوقي .

والناقد لا ينفي ـ مبدئيا ـ أن يكون الشاعر قد اطلع على الأسطورة الأغريقية التي نسجت حول أبي الهول ، غير أن إثبات الأخذ عن الأسطورة أو نفيه لا يعنيه في عملية تحليل القصيدة (3) .

أبا الهـول ويحـك لا يستقلـ‍‍‍ـل	مع الـدهـر شيئ ولا يحتـقـ‍‍ـر
تهـزأت دهــرا بديـك الصباح	فنقــر عينيـك فيمـا نقـ‍‍ـر
أســأل البيـاض وسـل الســواد	وأوغــل منقـاره في الحفـ‍‍ـر
فعـدت كأنـك ذو المحبسـ‍‍ـين	قطيـع الكـلام سليب البصـر
كـأن الـرمـال عـلى جانبيـ‍‍ـك	وبـين يديـك ذنـوب البشـر
كـأنـك فيهـا لـواء القضـاء	عـلى الأرض أو ديـدبـان القـدر
كـأنـك صـاحـب رمـل يـرى	خبـايـا الغيـوب خلال السطـر

(2) نفسه ص 144 .

(3) د . لطفي عبد البديع ـ الشعر واللغة «مكتبة النهضة المصرية» ، الطبعة الأولى عام 1969 ص ص 109 ـ 110 .

(يقال أن أبا الهول وحش ، برأس ونهد امرأة ، وجسم كلب ومخلب أسد ، وأجنحة نسر ، وذنبه كالسهم الحادة «قيل وكان هذا اللغز» ما الحيوان الذي يمشي في الصباح على أربع ، وفي الظهر على إثنين ، وفي على كل من يمر به من الناس ، فمن لم يفسره فتك به ، فنادى أحد ملوك طيبة بأن يزوج ابنته ويعطي تاجه لمن يريح العالم من شر هذه الآفة . وجاء أوديب يحل اللغز ، فألقى أبو الهول نفسه من فوق الصخور فتحطم) .

وما تصوره هذه المقطوعة ، إذا اكتفى الدارس بالمعنى المباشر هو ـ فيما يرى لطفي عبد البديع ـ مجرد وصف لتمثال أبي الهول ، بأنه غائر العينين ، وكأن ديكا نقرهما فأسال منهما البياض وسل السواد ، وصار أبو الهول أعمى كأبي العلاء رهين المحبسين ...» إلى آخر ما يمكن التوصل اليه من خلال الشرح المباشر الذي لا يستقيم معه المعنى الكلي للقصيدة . ولا يمكن أن يجيب عن كل ما جيئ في سياقها من دلالات تبدو في ظاهرها نابية عن موقعها في القصيدة . فأين تقع «الرمال» من القصيدة ؟ وهل جيئ بها لمجرد أن أبا الهول تتناثر الرمال من حوله ؟ وإذا صح ذلك فما الوجه في أن تكون كذنوب البشر ؟ والجواب عن هذه الأسئلة وغيرها ، هو الذي يعطي لهذه المقطوعة ، وللقصيدة كلها ، مدلولها ، وبه يستقيم ، أيضا ، المعنى الكلي لها (4) .

كذلك فإن الوجود اللغوي للديك ، ليس لمجرد أن الشاعر أراد أن يصف عيني أبي الهول بأنهما قد نقرتا وأصبح قعيدا مثل أبي العلاء ، وإنما يقع ديك الصباح «موقع النذير الذي يوقظ الإنسان ويفتح عينيه على الحقيقة» (5) والديك كما هو معروف يوقظ الناس في الفجر ، أي يوقظهم من الظلمة (الليل) التي كانوا يغطون فيها ليواجهوا النور (النهار) أي الحقيقة .

كما أن لحادث نقر عيني أبي الهول وازالة بصره ، أبعادا أخرى ، تتلخص في المعركة الخالدة بين أبي الهول والدهر . وما يؤكد هذا ، قول الشاعر في نفس القصيدة :

«أبا الهول أنت نديم الزما	ن نجي الأوان سمير العصر
بسطت ذراعيك من آدم	ووليت وجهك شطر الزمر
تطل على عالم يستهل	وتوفى عالم يحتضر
فعين إلى من بدا للوجو	د وأخرى مشيعة من عبر

(4) التركيب اللغوي للأدب ص 138 ـ 139 .

(5) الشعر واللغة ص : 112 .

فالشاعر – فيما يرى الناقد – يجتلي في أبي الهول رمز الإنسان الخالد الذي يتسقط المجهول من لدن آدم ، وينبعث ببصره إلى الأزل وإلى الأبد ، ثم لا يزال يثب مع الزمان في حنايا التاريخ ، فهو يترامى إلى أفقين : أفق الماضي وأفق المستقبل ويطل على عالمين عالم «يحتضر وعالم يستهل» (6) .

ذلك كان بعضا من تحليل لطفي عبد البديع لهذه المقطوعة من قصيدة أبي الهول . وقد تجلى من خلال هذا أن الناقد لم يتوقف عند التفسير المباشر للنص الأدبي ، كما تبين أنه كان ينطلق من السياق اللغوي في تحليله لدلالات النص .

*

* *

وتجلت معالم المنهج اللغوي – بصورة خاصة – في أعمال مصطفى ناصف الذي قدم مجموعة من الدراسات النقدية ، نظرية وتطبيقية ، حاول أن يرسي بها معالم هذا المنهج في النقد الأدبي . ولا شك في أن هذه المعالم ستتجلى أمامنا من خلال الإجابة عن السؤال التالي : ما موقف مصطفى ناصف من الاتجاهات السياقية (الاجتماعية والنفسية والتأثيرية) في النقد الأدبي ؟ وما مفهومه للعمل الأدبي ونقده ؟ .

يرفض ناصف الاتجاه الاجتماعي بمختلف مناهجه التي تبناها أتباع النظريات الاجتماعية – فأولئك الدارسون اكتفوا بالحديث عن المنابع الاجتماعية والحضارية والمادية والتاريخية والسياسية .... للعمل الأدبي ، في حين أن هذه المنابع ما هي سوى حوافز وليست أسبابا جوهرية أو غايات للعمل الأدبي (7) . فالظروف التي يوجد فيها العمل الأدبي ليس لها تأثير مباشر فيه ، والأدب يستمد مقوماته من التجارب والقوالب الأدبية (8) . ومن هنا أصبح من الخطأ قياس العمل الأدبي بمقياس الظروف التي نشأ فيها (9) . فلا يمكن مثلا ، الزعم بأن النتاج الأدبي في

---

(6) نفسه ص 110 .

(7) د . مصطفى ناصف – دراسة الأدب العربي – الدار القومية للطباعة والنشر بدون تاريخ ص : 95 – 100 .

(8) نفسه ص : 108 .

(9) نفسه ص : 187 – 188 (وهو يقصد هنا بصفة خاصة دعاة المنهج الماركسي) .

الحضارة الغربية في القرن العشرين ، أكثر نضجا من النتاج الأدبي في العصور الوسطى ، وقس على هذا النتاج الأدبي الذي نشأ في الحضارة العباسية بالنتاج الأدبي الذي وجد في البداوة الجاهلية .

كما رفض ناصف أن يكون الأثر الأدبي مجرد وثيقة نفسية لشخصية الأديب . وطالب بضرورة تحرير النص الأدبي من ربقة نفسية صاحبة وضرورة التخلي عن مبالغة الاهتمام بأخبار الأدباء قصد تجلية أعمالهم الفنية . إذ حتى لو عرف الدارس كثيرا عن حياة الأديب ، فلن يستطيع بواسطة هذه المعرفة ، أن يزيد بصيرة بأعماله (10) . بل أن الترجمة الذاتية نفسها ، ليست خطابا أو مذكرات تحمل «طابع التفريغ العاجل» أو تعبر عن الاستجابة التلقائية هي ليست نسخة لمشاعر الأديب وتجاربه ، وليست تعبيرا «نقيا» عن ذاته ، لقد دخلها «التعديل» وتمكن الأديب من أن يحقق نوعا من البعد بينه وبين الترجمة الذاتية (11) .

فالأديب ـ كما مر بنا (الباب الثاني) ـ لا يضع في عمله الفني كل ما هو عليه ، فقد يقدم ما يود أن يكون عليه أو ما يحلم به ، أو ما يخشى أن يؤول اليه بل هو لا يقدم ـ على الأرجح ـ إلا المعادل الفني لكل هذا .

وبناء على هذا ، يكون من الخطأ أيضا ، التعويل على النظريات السيكولوجية في سبيل تحليل الأعمال الأدبية والكشف عن أمراض وعاهات الأدباء النفسية والجسدية فالوصف السيكولوجي أو البيولوجي متميز من الأحكام الخاصة بأعمال الأدباء (12) . وأن العمل الأدبي لا يمكن أن يفهم في ضوء آفات الأدباء العضوية وعقدهم النفسية (13) . ولذلك فجعل الدراسات التي حاولت تفسير أعمال أبي نواس وأبي العلاء وابن الرومي وبشار وغيرهم من الأدباء الذين عرفوا بعاهات

---

(10) نفسه ص : 144 ـ 145 .

(11) نفسه ص : 173 .

(12) نفسه ص : 148 .

(13) نفسه ص 167 .

معينة ، لم تصل إلى المفهوم السليم لأعمال أولئك الشعراء بقدر ما وصلت إلى فهم لزوايا من شخصيتهم فقط (14) .

كما وقف ناصف موقفا معارضا للنزعة التأثرية التي سادت على الخصوص - في النصف الأول من هذا القرن وظل أثرها مبثوثا في ساحة النقد الأدبي المعاصر حتى أصبح من الصعب - فيما يرى ناصف - على كثيرين من النقاد المعاصرين أن يتصوروا فهم العمل الأدبي بمعزل عن إدراجه في قالب التأثرية (15)

ويبدأ المنهج التأثري في النقد منوط - كما هو معروف - بقياس العمل الأدبي بآثاره ، وبالرجوع باستمرار إلى تجربة المتلقي ، واهمال في كثير من الأحيان ، ما يسمى بالقراءة الناقدة . ومن ثم تكون هناك أحكام كثيرة ليست في حقيقتها سوى انعكاسات مباشرة أو غير مباشرة لأهواء الناقد وانطباعاته الشخصية . ولذلك أيضا كان الناقد التأثري دائما يثني على العمل الأدبي أو يغض منه دون سبب مشروع وكأنه مجرد «سيد يحمل قلما وورقا ويكتب ما يروق له» (16) .

ونريد أن نصل من هذا كله إلى أن ناصف يرى أن العمل الأدبي لا ينمو وفقا لمنطق خارجي وإنما ينمو وفقا لمنطق داخلي كامن فيه ، متميز بطريقة ما من المؤثرات الاجتماعية والحضارية والتكوين النفساني أو الجسماني للأديب .

ولكن هذا لا يعني أن ناصف يرفض الاتجاهات السياقية رفضا كليا ، فطبيعة الأدب لا تستسيغ هذا الفرض - فالعمل الأدبي شأن كل النشاطات الإنسانية لا يشذ عن التأثير والتأثر بالظروف التي وجد فيها . وأن معرفة الظروف والعوامل

---

(14) أشار ناصف مرارا كثيرة إلى بعض الدراسات التي راعت الجوانب النفسية في دراسة الأعمال الأدبية وبين كيف أنها لم يكن هدفها ، أو بالأحرى لم تصل إلى فهم للعمل الأدبي بقدر ما وصلت - أو كادت تصل - إلى فهم لشخصية الشاعر . ولعل أهم من أشار اليهم هم د . محمد النويهي وعباس العقاد ومحمد حسن كامل (أنظر الباب الثاني) .

(15) أنظر دراسة الأدب العربي ص 148 - 149 - وتجدر الإشارة هنا إلى أن ناصف قد توسع كثيرا في تفنيد مواقف التأثريين . وقد أهملنا بعضها نظرا لأننا قد توسعنا في بعضها من قبل ، ولعدم وجود هذا المنهج في النقد المعاصر) .

(16) ALBERT THIBAUDET, Physiocologie de la critique, p. 19.

المحيطة بالعمل الأدبي قد تفيد أحيانا في دراسة بعض الأعمال : فمعرفة الجدل العقلي الذي عرفته بيئة ذي الرمة تساهم مساهمة ملموسة في فهم شعره (17) . كما أن الفهم الصحيح لبعض التراكيب اللغوية والصور الأدبية يتطلب دراية واسعة بالعلوم السيكولوجية واللغوية وعلم الجمال والأنثروبولوجية والميتولوجية المقارنة (18)

وبالرغم من هذا ، فالعمل الأدبي ذو طبيعة خاصة ، فهو «واقع متعال» عن الواقع الحقيقي (19) . والصلة التي تربط الأدب بواقعة ليست صلة تلقائية أو مباشرة ، على نحو ما هو في أشكال التعبير الأخرى التي تعتبر بالقياس إلى العمل الأدبي أكثر حظا من «الاشارية» (20) . فقد تكون هناك صلة ما بين العمل الأدبي وظروفه الخارجية ، ولكنه مع ذلك يظل مستقلا بذاته عن تلك الظروف ، وذلك لكونه ليس مجرد إعادة تعبير عن قيم وحقائق يمكن استنتاجها منه مثلما تستنتج من حقول ونشاطات علمية أخرى ، ثم لكونه لا يحل محل تلك النشاطات ولا هي في استطاعتها أن تنوب منابه (21) . فلكل طبيعته الخاصة .

وطبيعة الأدب هذه ، جعلت وظيفته تختلف أيضا ، عن وظائف بقية النشاطات فهو إضافة حقيقية إلى الثقافة الإنسانية ويعطي الكثير ، ولكن إعطاءه خاف ، غير مباشر ، وغير مقصود لذاته (22) ، ثم ان هذه «الفاعلية الثقافية» لا يمكن العثور عليها بمعزل عن حساسية «خيالية» وقدرة واضحة على متابعة الأدب من حيث هو نشاط «استاطيقي» (23) .

---

(17) دراسة الأدب العربي 188 .

(18) د . مصطفى ناصف ـ مشكلة المعنى في النقد الحديث ـ مكتبة الشباب عام 1970 ص 119 .

(19) نفسه ص : 105 .

(20) نفسه ص : 18 (يقصد النشاطات التي تكون اللغة فيها بصورة خاصة مجرد تعبير عن غايات وحقائق خارجية مثل العلوم) .

(21) نفسه ص 50 (أنظر أيضا : دراسة الأدب العربي ص 123) .

(22) د . مصطفى ناصف ـ الصورة الأدبية ـ مكتبة مصر ـ الطبعة الأولى عام 1958 ص 8 .

(23) دراسة الأدب العربي ص 115 (لقد كان بومجارتن BAUMGART أول من استعمل مصطلح «استاطيقا ESTHETIQUE» وكان يقصد به نوعا من المنطق الأسفل المختص بالأفكار الغامضة بمقارنته بالمنطق المعروف الذي هو العلم السامي المختص بالأفكار الواضحة المتميزة ... وهو ينطلق هنا من أن المنطق يهتم بالعقل ، ـ

فالوظيفة التي يقوم بها العمل الأدبي تختلف إذن ، عن وظائف النشاطات العلمية أو الفكرية الأخرى . فالأدب بخلاف هذه النشاطات التي تهدف ـ كما رأينا ـ إلى توسيع مجال المعرفة ، لا يتضمن حقائق معينة ، ولكنه من حيث هو نشاط استاطيقي (أي بحكم إدراكه للواقع الذي يتطلع اليه إدراكا خاصا به ـ يختلف عن إدراك بقية النشاطات) يحوي حقائق وقيما معينة . يشهد بهذا ما استنبطه علماء النفس أو علماء الاجتماع من الروائع الأدبية .

ذلك كان الجزء الأول من الجواب عن السؤال السابق ، أما نظرية الأدب عند ناصف (والمنهج النقدي منوط ـ بالطبع ـ بالمفهوم النظري للعمل الأدبي) فتتلخص أهم خصائصها في المبادئ التالية .

أول مبدأ تتميز به دعوة ناصف إلى المنهج اللغوي يتمثل في مفهومه للعمل الادبي على أنه نشاط ينبت من اللغة أكثر مما ينبت من تجارب الحياة وعواطف الأدباء (24) . فهو «بنية لغوية» (25) . ونفهم من هذا أن العمل الأدبي إبداع

والأخلاق تهتم بالأفعال والأستاطيقا تهتم بالوجدان (أنظر : شارل لالو ـ مبادئ علم الجمال ـ ترجمة مصطفى ماهر ص 58) .

ثم قامت في القرن 19 حركة تحاول إخراج الأستاطيقا من دائرة العلوم المعيارية وهي المنطق وموضوعه الحق ، والأخلاق وموضوعها الخير ، والأستاطيقا وموضوعها الجمال . وهذه العلوم المعيارية تعتمد على النظر العقلي في إصدار أحكام تقديرية أو قيمية (للتوسع أنظر مقدمة المرجع السابق أو كتاب الأسس الجمالية في النقد العربي للدكتور عز الدين اسماعيل ص 14 ـ 15 ـ الطبعة الأولى) . وفي ضوء هذا تكون الاستاطيقا

تفكيرا فلسفيا في الفن أو في النقد الفني (شارل لالو ـ نفس المرجع ص 17) أو هي تعبير عز الدين اسماعيل «علم الفن» (الأسس الجمالية في النقد العربي 25 ـ 26).

وانطلاقا من هذين المفهومين للاستاطيقا (التفكير الفلسفي في الفن ، وعلم الفن) يتضح لنا أن الأستاطيقا تشير في الدراسات الحديثة إلى إدراك الموضوعات والتطلع اليها (ستولنيتز ـ النقد الفني ـ 33) وبالتالي فإن العمل الأدبي هو نشاط استاطيقي لكونه يتطلع ويدرك الواقع الذي يريد معالجته وتقديمه في صورته استاطيقية أي من منظوره الخاص أو من إدراكه الخاص . وتجدر الإشارة أيضا إلى أن الموضوع الحقيقي للاستاطيقا «هو القيم الفنية الإيجابية أو السلبية ، أي الوسائل الفنية الجميلة أو القبيحة» (شارل لالو ص 15) وهذا يوصلنا إلى أن القبح الفني كالجمال الفني نوع من أنواع أخرى للقيمة الاستاطيقية . (ستولنيتز ـ النقد الفني ص 407) . أنظر ما يشبه هذا في «قضايا الشعر في النقد العربي» د . إبراهيم عبد الرحمن محمد مكتبة الشباب ـ جـ/1 القاهرة عام 1977 ص 161 .

(24) مشكلة المعنى في النقد الحديث ص 52 ، 145 .

(25) دراسة الأدب العربي ص 215 .

في اللغة ذاتها . ومن ثم يمكن أن نستخلص ، أيضا ، أن ناصف ينظر إلى العمل الأدبي على أنه معادل «لغوي» للواقع .

وفي ضوء هذا المفهوم ، اتضح أن عنصر اللغة في العمل الأدبي غاية وليس مجرد وسيلة . يشرح الناقد هذا ، فيرى أن العمل الأدبي يرتكز أساسا على العلاقة الوثيقة بين الأفكار واللغة ، وأن اللغة هي التي أنتجت نشاطها الخاص بهذه الأفكار (26) . ولذلك لا يستطيع الأديب أن يعرف بالتفصيل ما يقوله قبل أن يعبر عنه ، أي قبل خلق العبارة اللغوية (27) .

على أن هذا لا يعني أن الأديب يبدأ نقطة مجهولة أو مبهمة في خلق عمله الأدبي ، فليس هذا ما يقصده الناقد ، وإنما هو يقصد أن الأفكار ، وهي في خيال الأديب ، تختلف اختلافا قد يكون جذريا ، عما تصبح عليه بعدما تتقولب في قالبها اللغوي .

ونتيجة هذا ، يكون أيضا ، من الصعب ـ بل من الخطأ ـ ترجمة العبارة اللغوية إلى أفكار ، أو نثرها إن كانت شعرا . فلو ترجمت عبارة «فلان بحر» بعبارة «فلان كريم» أو معطاء ... فإن معنى العبارة الأولى يظل ـ في نظر ناصف ـ مختلفا عن المعنى الثاني وعن كل المعاني الأخرى التي يمكن أن تترجم اليها هذه العبارة . والسر في ذلك أن العبارة الأصلية ذات مركز «مضغوط» (ولذلك لا يصح أن يقال أن هذا هو معناها المراد (28)) أو هي من الصنف الذي يحمل من النشاط اللغوي قدرا أكثر (29) مما يجعلها تتضمن دلالات كثيرة ومتباينة . ثم لأنه لو كان معناها يكمن في صفة من تلك الصفات لكانت كلمة «كريم» أحق وأجدر بكلمة «بحر» في إضفاء صفة الكرم على «فلان» . ولكن شتان ما بين التركيب الأول أو العبارة الأولى والتراكيب التفسيرية الأخرى . وهذا ما عبر عنه ناصف

---

(26) د . مصطفى ناصف ـ حوليات كلية الآداب ـ جامعة عين شمس ـ مجلد/8 عام 1963 ـ ص 44 .

(27) مشكلة المعنى في النقد الحديث ص 144 .

(28) الصورة الأدبية ص 172 .

(29) دراسة الأدب العربي ص 194 .

بأنه لا يوجد معادل للتعبير الاستعاري في العمل الأدبي . وأن التعبير الاستعاري لا يقبل «النثر» أو الترجمة وإنما يقبل الشرح أو التحليل (30) .

ويسلمنا هذا ، إلى خاصة أخرى يتميز بها المنهج اللغوي ، وهي اهتمامه بالأساطير والرموز التي تكمن في الأعمال الأدبية .

مر بنا أن وظيفة الكلمة في النص الأدبي تختلف عن وظيفتها في نشاط آخر غير أدبي وأن الكلمة نفسها تستعمل كرمز فني ورمز علمي ، وأنها في الرمز العلمي تقوم بعملية إشارية فقط ، لأنها استعملت كإشارة أو علامة فقط . ومعنى هذا أن وظيفة الكلمة نوعان : إشاري ورمزي . والفرق بينهما مرده ـ فيما يرى ناصف ـ إلى نوع الارتباط بالكلمة أو السياق ، وما يترتب على هذا من خلاف في نوع الوظيفة المعنوية . فالإشارة تنبئ عن موضوعها على حين أن الرمز يقود إلى تفهم هذا الموضوع والتفكير فيه . والكلمة المستعملة استعمالا رمزيا لا تتطلب العمل المناسب لموضوعها على نحو ما يوجد في الإشارة (31) .

ونخرج من هذا كله إلى أن الكلمة قد تتجاوز عملها الإشاري إلى عمل إيحائي ورمزي ، وأن الأديب لا يوظف الكلمات توظيفا إشاريا وإنما يستعملها استعمالا إيحائيا ورمزيا ، وأن العمل الأدبي لا يعتمد في بنائه على الدلالات الإشارية وإنما يرتكز على الدلالات الرمزية .

وتجدر الإشارة إلى أن «الرمز» الأدبي ليس هو مجرد وسيلة يستخدمها الأديب لإضفاء لون من الغموض على ما يريد تقديمه من قضايا ، فليس لهذا النوع من الرموز أي بعد في ذاته ، بل هو أشبه ما يكون باللغز . وهذا النوع من الرمز هو الذي اهتمت باستخراجه الدراسات القائمة على المناهج السياقية ، التي ما انفكت تبحث عما ترمز له بعض الأعمال الأدبية من قضايا سياسية أو اجتماعية أو دينية ...

---

(30) مشكلة المعنى في النقد الحديث ص 168 ـ 169 (يراد بالتعبير الاستعاري أي تركيب أدبي غير إشاري ، بغض النظر عما إذا كان استعارة أولا ، وهناك من يجعل القصيدة بكاملها استعارة كبيرة (نظرية البنائية في النقد الأدبي د . صلاح فضل ص 380) .

(31) مشكلة المعنى في النقد الحديث ص 23 ـ 24 .

في حين أن الرمز المقصود هو ـ كما يصفه ناصف ـ ابن السياق الأدبي وأبوه (32) بحيث أن الأديب نفسه قد يجهل ـ كما مر بنا ـ أبعاده ، وذلك لأنه قد يهدف إلى نوع معين من الرموز ، وقد يبيت فكرة معينة في عمله الأدبي ؛ ولكن العمل الأدبي الناتج يصبح نتيجة تفاعل تراكيبه مفعما بالرموز والأفكار المختلفة عن الرموز والأفكار المبيتة .

كما أن اهتمام المنهج اللغوي بالأساطير لم يكن اهتماما بها كغاية في ذاتها وإنما كان مجرد وسيلة لفهم العمل الأدبي، باعتبار الأعمال الأدبية تحوي بطبعها كثيرا من أساطير القدماء (33) . فقد نشأ الشعر العربي ـ مثلا ـ في أحضان الأساطير ولا يمكن فهمه إلا إذا فهمت الأساطير التي تعمقه (34) . وقس على ذلك الأدب الأغريقي وآداب الشعوب الأخرى القديمة والحديثة .

وليس معنى هذا ، أن يبحث الدارس عما إذا كان العمل الأدبي قد تضمن أسطورة من الأساطير ، ثم يحاول فك رموز العمل الأدبي في ضوئها ، فهذا بين ما دام المعنى الكلي أو الموضوع العام نفسه منوطا بأسطورة معينة ، وإنما المقصود هنا أن يلم الدارس بأبعاد المعنى لكل تركيب يتضمن صدى لأسطورة ، وخاصة إذا كانت كلمات عادية كثيرة محملة بأساطير لا يفهم معناها في ضوء تلك

---

(32) الصورة الأدبية ص 155 .

(33) رأينا في تمهيد الباب الأول أن ماثيو آدنولد يرى أن الشعر يتعامل كثيرا مع الأساطير . بالإضافة إلى هذا فإن هذا يوافق نظرية يونج التي ترى أن العمل الفني ما هو سوى مجموعة من التقاليد والأساطير القديمة ترسبت في ذهن البشرية (أنظر مدخل الباب الثاني) .

(34) دراسة الأدب العربي ص 207 (يرى ناصف أن كثيرا من الشعر العربي صعب الفهم والسبب في ذلك أن الأساطير التي تعمقه بعيدة المنال . ويضرب مثالا بهذا البيت :

وقد لاح في الصبح الثريا لمن رأى ... كعنقود ملاحية حين نورا

فالشراح عامة فهموا هذه الصورة فهما مباشرا ، أي في مستواها السطحي أما ناصف فيرى ـ منطلقا مما احتفظت به الأساطير ـ أن العنب أو الملاحية كان ـ في الأساطير الجاهلية ـ رمزا لحلاوة الدنيا ، وحلاوة الدنيا هنا غير مقصورة على الأرض ، فهي تتعداها إلى الثريا في السماء . كذلك فإن العنقود يرمز إلى الخصب والنمو والتوالد ، فالثريا إذن في هيئتها وتقاربها وضوئها قريبة في النفس من منظر الطفولة ـ والأطفال (أنظر دراسة الأدب العربي ـ ص 307 ـ 308) .

الأساطير (35) . وهذا هو ـ أيضا ـ سر مطالبة ناصف بضرورة وجود معاجم للأساطير (36) التي يثري العلم بها فهم العمل الأدبي .

بقي أن نشير ـ أخيرا ـ إلى أن المنهج اللغوي ـ على الرغم من مبالغة اهتمامه بالقصيدة وقلة عنايته بالأنواع الأدبية الأخرى ـ ينفي أن تكون هناك فوارق أساسية ، أو اختلافات استاطيقية بين الأنواع الأدبية (37) . وإلى هذا قد أشار من قبل « كروتشيه » (38) حين رفض مبدأ «الأنواع الأدبية» وذلك انطلاقا من أن التفرقة بين الأنواع الأدبية قامت أساسا على الإطار الخارجي للأعمال الأدبية ولم تنبع من التكوين الداخلي لها .

ومن خلال متابعة الباحث لموقف ناصف من الاتجاهات السياقية ولمفهومه العام للعمل الأدبي ، اتضح له كيف أن المنهج اللغوي عند ناصف يقوم أساسا على عملية واحدة ، وهي عملية «الفهم» ولعل مؤلفاته ، وعلى الخصوص ـ كتاب «قراءة ثانية لشعرنا القديم» وكتاب «رمز الطفل في أدب المازني» تشهد بأن عملية الفهم هي العمود الأساسي الذي وضع عليه ناصف منهجه في النقد .

ومزية «الفهم» تماشى عند ناصف مع ما سبق أن أكده من تعدد الدلالات للسياق اللغوي ، وامكان تفسير العمل الأدبي تفاسير مختلفة ، بل متباينة ، دون أن يبطل التفسير الجديد التفاسير التي سبقته (39) .

كما أن «الفهم» الحقيقي للعمل الأدبي ، بناء على ما تقرره نظرية الأدب عنده ، ينبغي أن يكون بعيداً عن الأسباب والظروف التي أحاطت نشأة العمل

---

(35) نظرية المعنى في النقد العربي ص 131 ، 139 ـ 150 وانظر مشكلة المعنى في النقد الحديث ص 115 .

(36) نظرية المعنى في النقد العربي ، دار القلم ـ القاهرة 1965 ص 123 .

(37) دراسة الأدب العربي ـ ص 196 .

(38) بندتو كروتشه ـ المجمل في فلسفة الفن ـ ترجمة سامي الدروبي دار الفكر العربي ـ الطبعة الأولى عام 1947 ص 69 ـ 78 .

(39) رمز الطفل في أدب المازني ـ الدار القومية للطباعة والنشر 1965 ص 6 .

الأدبي (40) . فالفهم السليم لا يتم إلا إذا انطلق الدارس من النص ذاته ولم يخرج عن إطاره أثناء ملاحقة أبعاد دلالاته بحيث لا تكون النتيجة خلق عمل أدبي جديد على غرار العمل الأصلي (41) فالنص هو دائما نقطة الانطلاق وقصبة السباق .

عملية الفهم تتطلب أيضا ضرورة التخلي عن الاستجابة الانفعالية عند الناقد فعليه أن يتحاشى التعبير عن أحاسيسه وتسجيل مغامراته (42) .

يرفض «الفهم» الوقوف عند الدلالات الحرفية أو المباشرة ، وذلك لأن المعنى الحرفي ما هو سوى ارتباط الدارس بالمفهوم المعجمي للكلمات (43) . زيادة على ذلك فإن الفهم يجب أن لا ينطلق من الكلمات . فالكلمة ميتة في خارج السياق والمعنى ما هو سوى إطار من العلاقات (44) .

على أن عملية «الفهم» التي أقرها ناصف كشرط أساسي في دراسة الأعمال الأدبية ، تظل ناقصة ، ولا يمكن أن يستوفي العمل النقدي خصائصه ، إلا إذا تمت تلك العملية في نوع من «التعاطف» مع العمل الأدبي المراد دراسته . فالنقد الخالي من «المحبة» غير قادر ـ فيما يرى ناصف ـ على الوصول إلى أعماق النص (45). وإخراج الدلالات الكامنة فيه لا يتيسر في ظل نوع من اللامبالاة ، بل ينبغي أن يتوفر قدر ضروري من العناية والتقدير الذي يساعد على الفهم . «فضرب من السماحة إزاء العمل الفني ينبغي أن يكون هو الضوء الذي يسير فيه الناقد . والعمل لا يعطيك

---

(40) نفسه ص 6 (تجدر المناسبة إلى أن مصطفى ناصف لشدة اهتمامه بعملية الفهم أو التحليل وابتعاد رواد النقد النقد العربي الحديث ـ إلى حد ما ـ عن هذه العملية ، كان يرى أن هؤلاء الرواد كانوا بصورة عامة دعاة لا متفهمين للعمل الأدبي ، وهو يعذرهم لأنهم وجدوا في مرحلة في مرحلة لا تتطلب الفهم بقدر ما تتطلب التوجيه (قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 25) .

(41) مشكلة المعنى في النقد الحديث ص 170 .

(42) مشكلة المعنى في النقد الحديث ص 169 ـ 170 .

(43) نظرية المعنى في النقد العربي ص 161 .

(44) مشكلة المعنى في النقد الحديث ص 22 ـ 23 .

(45) رمز الطفل في آداب المازني ص 6 ـ 7 .

ذخائره إذا ضننت عليه بالعطف» (46) . وبعبارة أخرى إذا لم يجد الدارس متعة في عمل أدبي ، أو لم يستطع كبح كراهيته ، فمن الأفضل أن لا ينقده ـ فالمتعة التي تصاحب الشعور بقدر من الكمال هي الخطوة الأولى التي يبدأ منها « الفهم » (47)

غير أن هذا «التعاطف» الذي يراه ناصف شرطا أساسيا لعملية الفهم لا يعني أن «الفهم» هو مجرد تعبير عن المحبة ، وإنما يعني أن التعاطف مع النص يساهم مساهمة فعالة في سبر أعماقه وكشف خفاياه ، أي أن المحبة شرط لازم للمعرفة ولكن المعرفة ليست مجرد تعبير عن المحبة» (48) .

وتجدر الإشارة إلى أن المطالبة بوجود عنصر التعاطف أو المحبة في تحليل العمل الأدبي كان ـ أيضا ـ من الشروط الأساسية التي ركز عليها دعاة النقد الأنجلوساكسوني ومعظم النقاد الجماليين في الغرب (49).

و «الفهم» السليم للعمل الأدبي يكون بواسطة عملية التحليل ، التي هي «محاولة لفهم إمكانيات الشيء في ذاته» وليس بواسطة عملية التغيير التي تقوم على «فهم الشيء فهما ناتجا من ملاحظة الأسباب والدوافع» (50) .

كما أن العناية بالتحليل تشيع نوعا من السلام والتعاطف مع العمل الأدبي وتفتح آفاقا رحيبة أمام الدارس (51) .

غير أن هذا لا يلغي مهمة التفسير ، فهو ـ في ضوء ما سبق ـ مكمل لعملية التحليل ، وللوصول إلى أبعاد المعنى لابد أن يبدأ من معرفة الدلالات الحرفية للنص الأدبي .

---

(46) دراسة الأدب العربي ص 337 ـ 338 .
(47) نفسه ص 224 .
(48) قراءة ثانية لشعرنا القديم ـ منشورات الجامعة الليبية ـ كلية الآداب ص 8 .
(49) أنظر مثلا كتاب «النقد الفني» لجيروم ستولنيتز وكتاب :
Qu'est ce que la litterature Pierre-Henri Simon, p. 41.
(50) مشكلة المعنى في النقد الحديث ص 165 .
(51) دراسة الأدب العربي ص 218 .

كذلك لا يستقيم الفهم في ضوء الأحكام النقدية فالاحتفال بالتقدير (الحكم بالجودة أو الرداءة) وبعملية تحديد مراتب الأدباء ، وبمهمة «الناقد القاضي» كل هذا أشاع غير قليل من الفوضى في عملية الفهم . والسر في ذلك أن عملية التقييم أو التقدير تكون دائما مشحونة بعواطف وأهواء واعتقادات النقاد ، ولكن في وسع التحليل ـ فيما يرى ناصف ـ أن يخفف من هذه السمات التي لصقت بالتقييم ويقوم بتهذيبها والحد من طغيانها ، وذلك لأن التحليل موقف ينطوي على رؤية الكثير واستيعاب العناصر «الغريبة» في العمل الأدبي ، برحابة أشمل وأعمق (52) .

وليس معنى هذا أن التقييم يمكن أن ينفصل عن التحليل فالتقييم كامن في كل القضايا التحليلية (53) . بل أن هذه العوامل الثلاثة (التحليل ـ التفسير ـ التقييم) هي بحق ـ كما يصفها رينيه ويليك ـ مراحل متداخلة في إجراء واحد (54) وبواسطتها تتم عملية «الفهم» في المنهج اللغوي .

وبعد ، فليس اعتذارا أن أقول أنني آثرت الاكتفاء بعرض الخطوط الرئيسية العامة في مجال متابعة الآراء النظرية عند مصطفى ناصف ، ذلك لأنني لم أرم قط إلى الولوج في حصر كل معالم دعوته النظرية ، (فجزء كبير منها لا ينأى عن معالم الدعوة النظرية عند أصحاب المنهج الفني) ، بقدر ما كنت أرمي فقط إلى حصر النقاط التي ينجلي في ضوئها المنهج اللغوي عنده .

*

*　　　*

«ان فصل موضوعات الشعر العربي في العصر الجاهلي بعضها عن بعض لا يستقيم له تفكير ، ولا يمكن أن يوضح شيئا ، فعالم الفرس أشبه بعالم المطر ليس بينهما فرق كبير ....» (55) . و «يجب أن نعتمد على مفهوم الرمز من أجل دحض

---

(52) دراسة الأدب العربي ص 220 ـ 222 .

(53) نفسه ص : 223 .

(54) حاضر النقد الأدبي ـ ترجمة د . محمود الربيعي ص 54 .

(55) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 79 أنظر أيضا 75 .

فكرة الأغراض أو دحض «السخافات» المتعلقة بوحدة القصيدة . وبدلا من أن يدرس الشعر العربي دراسة أغراض ، علينا أن ندرسه دراسة رموز» (56) .

في ضوء ما جاء في هذين النصين . وفي ضوء التعاليم النظرية السابقة نحاول متابعة تحليل ناصف لبعض المقاطع الشعرية ، علما بأن الناقد يرفض ـ كما سبق ـ تقسيمات الشعر إلى أغراض أو موضوعات ، وذلك لأنه ليست هناك فاصلة قاطعة تفصل مثلا بين الوقوف على الأطلال ووصف الناقة أو الفرس أو وصف الرحلة أو أي موضوع من موضوعات عمود الشعر العربي القديم . فمعاني كل موضوع تأخذ برقاب الموضوع الذي يليه أو الذي سبقه .

ونحاول متابعة تحليله لوصف الناقة عند طرفة ثم وصف الفرس عند امرئ القيس وذلك ـ أولا ـ حتى يتضح الفرق بين تحليل ناصف لشعر الوصف وتحليلات النقاد الآخرين الذين وقفوا عند المعاني المباشرة وثانيا . لأن الناقة والفرس قد شغلا كثيرا الشاعر الجاهلي ، ولأنهما ـ ثالثا ـ رمز معقد متنوع الجوانب (57) . ومن ثم إذا أحسن فهمهما فقد أحسن فهم الشعر العربي في العصر الجاهلي (58) .

يقول طرفة في ناقته :

وإني لأمضي الهم عند احتضاره ... بعوجاء مرقال تروح وتغتدي
أمون كألواح الأران نسأتها ... على لاحب كأنه ظهر برجد
جمالية وجناء تردى كأنها ... سفنجة تبرى لأزعر أربد
تريع إلى صوت المهيب وتتقي ... بذي خصل روعات اكف ملبد
كأن جناحي مضرحي تكنفا ... حفافيه شكا في العسيب بمسرد
لها فخذان أكمل النحض فيهما ... كأنهما بابا منيف ممرد
وطي محال كالحنى خلوفه ... وأجرنة لزت بدأى منضد
كأن كناسي ضالة يكنفانها ... وأطرقسى تحت صلب مؤيد

(56) نظرية المعنى في النقد العربي ص 131 .
(57) دراسة الأدب العربي ص 246 .
(58) نفسه ص 252 .

لها مـرفقـان أفتـلان كـأنهـــا تـمــر بسلمى دالج متشـــدد
كقنطـرة الـرومـي أقسـم ربهـا لتكتنفـــن حتـى تشـاد بقـرمـد
أمـرت يـداهـا فتـل شـزرو أجنحت شلهـا عضـداهـا في سقيـف مسنـد

من المعروف أن جل دراسات الشعر الجاهلي اتفقت على أن الشاعر الجاهلي لم يخرج عن الوصف الحسي المباشر لما هو حوله . أما مصطفى ناصف ، فيرى أن الشعر الجاهلي بعيد عن «السطحية» والمباشرة وأن الناقة التي طالما اعتبرت مجرد «ناقة» يركبها الشاعر في رحلته ، هي الرمز الثاني ، بعد الطلل ، للحياة التي يعبث بها الموت (59) . وإحساس الشاعر بفكرة المصير واضح في المقطوعة .. كذلك فإن الناقة تبدو حيوانا مقدسا وكل ما فيها يحمل طابع القداسة (60) مما جعل الشاعر يقف عند كل عضو فيها . ولو لم تكن الناقة تحمل معنى روحيا هاما ما كان الشاعر يحفل بتفصيلات ناقته ، ولما كان في وسعه أن يقف هذا الوقوف المتأني عند كل عضو فيها (61) .

على أن وقوف الشاعر عند أعضاء الناقة لم يكن منفصلا عن تأمله في بقايا الدار الدارسة ، فكلاهما (الأطلال والناقة) يرمز إلى رحلة الحياة في هذه الدنيا . في هذه الناقة التي تشبه القصور والأعمدة والسفن والقناطر وجذوع الطلح والصخر الغليظ قوى متنوعة ، متفرقة في مظاهر كثيرة ، جامدة وحية . ففيها من قوى الظليم والثور وحمار الوحش ، هذا كله يجعلها ـ أي الناقة ـ رمزا للحياة عند الشاعر (62) مثل ما كانت الأطلال عنده رمزا للموت . بل أن مأساة الشعور بالموت (التي ترمز لها الأطلال) لا يمكن أن تنفصل عن (وصف) الناقة (63) فالناقة تستوعب فكرة الموت والفناء المتمثلة في «التابوت» :

أمـون كـألـواح الأران نسأتهـــا عـلى لا حـب كأنهـا ظهـر يوجد

---

(59) نفسه ص 243 .
(60) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 109 .
(61) دراسة الأدب العربي ص 243 .
(62) نفسه ص 244 .
(63) نفسه ص 247 .

فالناقة هنا تحمل صاحبها كما يستوعب التابوت الميت ، وفي الصورة ما يؤكد الرحلة نحو الفناء (64) . كما تستوعب الناقة فكرة الحياة والبقاء المتمثلة في مظاهر البناء والتشييد : قنطرة الرومي والأبواب والقصور ، وبيوت الوحش في أصول الشجر والسقف المسند .... (65) .

ويصل الناقد إلى أن تأمل الشاعر في الناقة ـ التي كانت تعبد قديما ـ له جانب رمزي ديني (66) ، فضلا عن أنها رمز الإنسان الفاني ورمز الدهر الباقي معا (67) أي أنها تجمع النقيضين ، فهي مجمع الرحمة والعذاب ، مجمع الأمن والخوف باقية كاملة ولكن معالم الفناء تبدو من حولها .. ويتضح معنى هذا مثلا في قول امرىء القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... علي بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بصلبه ... وأردف أعجازا وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي ... بصبح ، وما الاصباح منك بأمثل

فالناقة ترمز هنا إلى الدهر الذي يحيي ويميت ، فالليل الطويل فاتر بطئ كالبعير الجاثم الذي لا يريم . فالناقة هي هذا الزمن المهلك (68) .

كما يتضح هذا المعنى في قول زهير :

متى تبعثوها تبعثوها ذميمة ... وتضر إذا ضريتموها فتضرم
فتعرككم عرك الرحى بثفالها ... وتلقح كشافا ثم تحمل فتتئم
فتنتج لكم غلمان أشام كلهم ... كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم

فالموضوع هنا هو الحرب من حيث هي دمار وعدوان ، والشاعر حينما وصف الحرب لم يجد إلا فكرة الناقة عونا له على استقصائها واختبارها وهو يشير هنا إلى

---

(64) نفسه ص 248 .
(65) قراءة ثانية لشعرنا القديم 163 .
(66) دراسة الأدب العربي ص 248 .
(67) نفسه ص 249 .
(68) نفسه ص 250 .

«عاقر الناقة في ثمود» وكأن عقر الناقة ايذانا بالدمار والهلاك ، وعقر الناقة عند الشاعر هو ـ إذن ـ نذير شؤم (69) .

ويتضح نفس المعنى في قوله :

ورعوا ما رعوا من ظمئهم ثم أوردوا   غمارا تفرى بالسلاح وبالدم
فقضوا منايا بينهم ثم أصدروا   إلى كلاء مستوبل متوخم

وظاهر هذين البيتين أن القوم قد توقفوا عن القتال مدة معلومة ثم استأنفوا القتال .. ولكن ماذا يكمن في فكرة المرعى ؟ فالكلأ الوخيم الذي لا يستمرأ والماء الكثير غير النقي كلاهما يعني «عقر الناقة» والشاعر لا يزال يربط بين فكرة عقر الناقة وفساد المرعى والمشرب ، وهما مادة الحياة (70) .

وفكرة الحرب والرعي في الأبيات السابقة توضح كيف أن الناقة ليست سوى حيوان أسطوري لجأ إليه الشاعر الجاهلي في التعبير عن قوى الشر الغامضة المسلطة على الإنسان (71) .

وفي ضوء كل ما سبق اتضح كيف أن وجود الناقة في الشعر الجاهلي لم يكن وجودا حقيقيا بقدر ما كان وجودا رمزيا . (وقس على هذا بقية الأغراض من الوقوف على الأطلال حتى نهاية الرحلة) .. وأن الشاعر الجاهلي في وصفه للناقة ، لم يرم إلى التفنن في رسم أعضائها فحسب وإنما اتخذ من وصفه للناقة التي يركبها أبعادا لوصف الزمن والوجود اللذين يحياهما الإنسان .

وأهم حيوان ـ بعد الناقة ـ في الشعر الجاهلي هو الفرس . وسنتتبع تحليل الناقد للجزء الخاص بوصفه في معلقة امرئ القيس .

«وقد اغتدى والطير في وكناتها   بمنجرد قيد الأوابد هيكل
مكر مفر مقبل مدبر معا   كجلمود صخر حطه السيل من عل

---

(69) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 110 ـ 111 .
(70) نفسه ص 111 .
(71) نفسه ص 111 ـ 113 أو دراسة الأدب العربي 250 ـ 251 .

كميت يـزل اللبـد عن حال متنـه	كمـا زلـت الصفـواء بالمتنـــزل
على الـذبـل جيـاش كـأن اهتـزامـه	إذا جـاش فيـه حصيـه غلى مرجـل
مسح إذا مـا السابحـات على الـونـى	أثـرن الغبـار بـالكـديـد المركـــل
يـزل الغـلام الخـف عـن صهواتـه	ويلـوى بأثـواب العنيـف المثقـــل
دريــر خـذروف الـوليـد أمـــره	تتـابـع كفيـه بخيـط موصـــل
لــه أيطـلاظـي وسـاقـا نعـامـة	وإرخـاء سـرحـان وتقريب تتفـل
ضليـع إذا استـدبـرتـه سد فـرجـــه	بضـاف فويـق الأرض ليس بأعـزل
كـأن على المتنيـــن منه إذا انتحـى	مـداك عـروس أو صلايـة حنظــل
كـأن دمـاء الهـاديـات بنحـــره	عصـارة حنـاء بشيـب مرجـــل»

والمعروف أن النقد العربي القديم وجزءا كبيرا من النقد العربي الحديث يتفقان على أن امرأ القيس كان أحسن من وصف الفرس في الشعر العربي ، وهما يبنيان هذا الحكم على قدرة الشاعر في تشخص كل اعضاء الفرس وتصويرها تصويرا يكاد يتجسم فيه هذا الفرس . وبذلك يكونان قد توقفا عند الدلالات الحرفية التي تطفو فوق سطح المقطوعة ولم يتعمقا أبعاد صورها ورموزها .

غير أن ناصف حاول أن يصل إلى أبعاد معاني هذه المقطوعة الوصفية . إذ يلاحظ ـ مثلا ـ أن فكرة «السيل» في هذه المقطوعة ترتبط ارتباطا وثيقا بالفرس ، فالشاعر قد جعل كل ما يتعلق بفرسه جزءا من «السيل» (حطه السيل ـ المتنزل ـ مسح) بل أن الشاعر ، حتى في وصفه للفرس ، لم يهمل المطر ، فالمتنزل «والمسح ، والسابح ، والدرير ...» كلها تؤلف عالما واحدا أقرب ما يكون إلى عالم المطر (72) . وهذا يعني أن الفرس والمطر يتداخلان أو يسبغ الواحد منهما على الآخر . فأنظر كيف أن الفرس أشبه بالجهد الذي يبذل لإنزال المطر : «كجلمود صخر حطه السيل من عل» . فالأصوات المتآلفة في هذا الشطر تحتمل فكرة العناء الذي يبذل بوجه من الوجوه .. ولاحظ أيضا الأصوات المشدودة الممدورة المتوترة في قوله «كمازلت الصفواء بالمتنزل» وقوله «أثرن الغبار بالكديد المركل» ... وبصورة

(72) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 78 ـ 79 .

عامة فإن كل الأصوات التي استخدمت في وصف الفرس تؤكد بطريق غير مباشر فكرة الجهد والقلق والتوتر (73) .

وهذه الصلة التي تربط فرس امرئ القيس (في تصور صاحبه) بالمعاناة في سبيل المطر تشير إلى أن في هذا الفرس الغريب صورة أسطورية ، يمكن تلخيصها في العبارة التالية «قصة الفرس الذي يجاهد من أجل المطر» . وعلى ذلك فمن يقرأ وصف هذا الفرس دون أن يفطن إلى أن الشاعر قد ضمنه أسطورة ، وأن الطابع الأسطوري هو السمة الغالبة على تفكير امرئ القيس في كل تلك الصور ، ليس في وسعه أن يفهم بطريقة مناسبة عظمة هذا الفرس (74) .

ولعله قد اتضح كيف أن وصف امرئ القيس لفرسه لم يكن وصفا سطحيا أو حسيا بقدر ما كان وصفا عميقا يعج بالرموز والأساطير .

كذلك أعاد ناصف «قراءة» أو تحليل قصيدة الحادرة «بكرت سمية» (75) نقتطف منها تحليله للمطلع الغزلي :

«بكرت سمية بكرة فتمتع	وغدت غدو مفارق لم يربع
وتزودت عيني غداة لقيتها	بلوى البنينة نظرة لم تقلع
وتصدفت حتى استبتك بواضح	صلت كمنتصب الغزال الأتلع
وبمقلتي حوراء تحسب طرفها	وسنان ، حرة مستهل الأدمع
وإذا تنازعك الحديث رأيتها	حسنا تبسمها لذيذ المكرع
بغريض سارية أدرته الصبا	من ماء أسحر طيب المستنقع
ظلم البطاح له انهلال حريصة	فصفا النطاف له بعيد المقلع
لعب السيول به فأصبح ماؤه	غللا تقطع في أصول الخروع»

يلاحظ الناقد أن الشاعر قد اهتم كثيرا بسمية ، وناداها أكثر من مرة ، ولكن هذا النداء لا يزال مبهما . فمن هي «سمية» ؟ قد تكون حبيبة الشاعر ، لكن هذا

(73) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 80 (لا سبيل بهذا المعنى الذي تلعبه الأصوات سوى المعاناة الشخصية من جانب القارئ ـ نفسه) .

(74) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 80 ـ 81 .

(75) يتقارب تحليل ناصف لهذه القصيدة مع تحليل لطفي عبد البديع لها أنظر (الشعر واللغة) .

غير كاف ، إذ هناك شيءٌ آخر ـ غير ما توحي به الدلالات المباشرة ـ يعطي لهذا الاهتمام بسمية أهمية ، ولا أدل على هذا من التوتر الملحوظ في البيت الأول «بكرت بكرة» «وغدت غدو مفارق» . على أن هذا التوتر لا يمكن أن تتجلى أبعاده إذا توقف الدارس عند حدود منطقية الوسائل النحوية ، فالتوتر يمثل تجربة تقع خارج حدود الزمن ، تجربة تلغي «الماضي» ولا تتعلق «بالمستقبل» أي أنها ليست تجربة زمانية ، لأن «الماضي» كاد يفقد صفة المضي والانتهاء كما فقد «المستقبل» وجوده (76) .

ثم استمر الناقد في تحليل هذه الأبيات ، باحثا عن مغزى وجود «سمية» التي ظلت تختفي في السياق لتظهر في صورة الغزال أو السحابة ... (77) .

على أن أهم ما يمكن استخلاصه من تحليله لهذا المطلع الغزلي يتمثل في مطالبته بالإبتعاد عن الاعتقاد بأن هذا المطلع الغزلي يشخص تجربة حقيقية عند الشاعر . فالاعتماد على هذه التجربة في تحليل هذا المطلع ، وفي تحليل القصيدة كلها يساهم في اضفاء نوع من التفكك ، نتيجة اختفاء «سمية» وظهور الغزال أو السحابة مكانها ، فضلا عن التداخل في ضرورة بقية أغراض القصيدة ، وهذا يعني في منطق التجربة الشخصية أن الشاعر وقع في استطرادات مخلة بالموقف .

بالإضافة إلى هذا ، فإن ناصف ـ ويؤيده في هذا الرأي لطفي عبد البديع (78) يرى أن التراكيب النحوية كثيرا ما تغلق أبواب الفهم أمام الدارس ، فمثلما ينبغي على الناقد أن لا يقف في مفهومه للكمات عند الدلالات السطحية فكذلك عليه ألا يقف في مفهومه للتركيب النحوي عند وظيفته المنطقية .

ومن تحليلاته للأعمال الشعرية الحديثة نقتطف نبذة من تحليله لقصيدة «العلم» لصلاح عبد الصبور .

---

(76) نفسه ص : 146 ـ 147 .

(77) نفسه ص : 147 ـ 150 .

(78) يقول لطفي عبد البديع «النحو بأحكامه أعجز عن أن يستوعب أسرار اللغة الشعرية والفاعلية والمفعولية والابتداء والخبرية ، وغيرها لا تغني وحدها في بيان الآثار الشعرية لمواقع الألفاظ في العبارات» (التركيب اللغوي للأدب ص 10) .

يقول صلاح عبد الصبور في مطلع قصيدته :

«لترتفع يا أيها المجيد
يا أجمل الأشياء في عيني . أنت يا خفاق
يا أيها العظيم ، يا محبوب ، يا رفيع ، يا مهيب
يا كل شيئ كان في الحياة أو يكون
يا علمي ، يا علم الحريـة ...»

فالعلم ليس هنا مجرد رمز يرتبط بفكرة الوطن حيث يأخذ نصيبا واضحا من قوة الأمة التي يمثلها وكرامتها ، فالعلم هنا عبارة عن التقاء مستويين إثنين من المعنى : المعنى الحرفي وهو رمز الوطنية والسيادة الوطنية ، والمعنى الآخر ، هو الذي ينتج عه استقلال العلم في القصيدة استقلالا مؤقتا ، إذ مرة يبدو العلم والوطن شيئا واحدا ، ومرة يلفت العلم الأنظار إلى ذاته . على أن فهم القصيدة يتصل اتصالا مباشرا بفكرة انفصال العلم عن الوطن . ويتضح هذا ـ مثلا ـ في استعانة الشاعر بالإحساس الديني في مناجاته للعلم :

«يا أيها العظيم ، يا محبوب ، يا رفيع ، يا مهيب»

فهذه المناجاة قد أخذت صورة الصلاة والدعاء ، والشعور بأن العلم ليس مجرد جزئية تتعلق بزمن محدد وإنما هو حقيقة كلية تسري في الزمن كله (79) .

كذلك يتجلى الشعور الديني حين جعل التضحية بالنفس ، قربانا لهذا العلم :

«مضى إلى السكون من أحبابنا ألوف
كي يجعلوا قلوبهم تلامن التراب
يقوم فوقه العلم»

والعبادة هنا (عبادة العلم) تقوم على فكرة المحبة . وفي سبيل هذه المحبة للعلم يذهب أهل الوطن إلى النار (الحرب) التي تتخلف عنها تلال من تراب ولكن هذه

---

(79) مشكلة المعنى في النقد الحديث ص 96 ـ 99 .

التلال ، ليست مجرد أنقاض الموتى ، فهي أقرب إلى عملية بناء الحياة ذاتها من أجل أن يقوم فوقها العلم أو المعبد المقدس (80) .

والموت هنا ـ كما يبدو ـ فرض محبوب في سبيل إرضاء المعبود أو العلم حيث أن الناس يعلمون أنهم بموتهم يشاركون في حياته وبقائه ، أي أنهم بموتهم من أجله يحققون حياتهم (81) . ويتجلى هذا بصورة خاصة في الجزء الأخير من القصيدة :

«لتحترق على المدى جسومنا
لكي تنـير أنت
تغوص في جوف الثرى عظامنا
لتستطيل في قلب السما ساريتك
وتـرتفـع
وما تزال ترتفع
يا أشرف الأشياء» .

ولعله قد اتضح كيف أن الناقد لم يتوقف في تحليله لهذه القصيدة عند المفهوم المباشر لها ، وهو رمز تمجيد العلم ، رمز السيادة الوطنية والحرية وإنما تعدى هذا المعنى القريب إلى معنى آخر اشتقه أو استوحاه من التراكيب اللغوية للقصيدة .

*

* *

ودرس مصطفى ناصف مسرحية «غروب الأندلس» لعزيز أباظة . وتمثل الاطار العام الذي سلكه في تحليل هذه المسرحية في :

ـ دراسة بناء الحوادث .

ـ دراسة بناء الشخصيات .

---

(80) نفسه ص 99 ـ 100 .

(81) نفسه ص 100 ـ 102 .

ـ دراسة الحـوار .

ـ تقويم عام لمغزى المسرحية .

ونتتبع بعض جوانب هذه الدراسة حتى يسهل لنا في النهاية حصر معالم منهجه في دراسة العمل المسرحي .

ـ **بنـاء الحـوادث** :

بدأ الناقد بمؤاخذة صاحب المسرحية على ضعف بناء الحوادث ، وعدم وجود أسباب فنية ومنطقية تستدعي حدوث ما حدث . فالمؤلف قد أعد الأسباب في ذهنه ، ثم ألقى بها القاء سريعا وأكتفى بأن أشار على ألسنة الشخوص إشارة ما (82) . يتضح هذا ، بصورة خاصة ، في المشهد السادس من الفصل الأول حيث تبدو الأحداث مفاجئة بالقياس إلى عقل القارئ ، فالأحداث التي جرت في هذا المشهد (ثورة أنصار عائشة والموالين لها) بالقياس إلى تشكيل الأحداث دخيلة ، لم تظفر بنصيب كاف من النمو . ويشرح الناقد هذا بقوله «قذف المؤلف بالمعالم الكبرى في سرعة ، وكأنها نضجت في ذهنه لا في العمل المسرحي (83) . وكل هذا جعل حركة المسرحية مضطربة .

بالإضافة إلى هذا ، فإن المؤلف قد غمر مسرحيته بالمفاجآت والمصادفات التي لولاها لركدت المسرحية ركودا تاما . ويتجلى هذا ـ مثلا ـ في الفصل الثاني ، حيث تدخلت المصادفة في مسايرة الحدث (رضاء الشعب بمحمد بن عائشة بعد والده الذي اختار بلدا آخر لمقامه) وعول الشاعر على يد خافية في تحريك الحدث (84) ، كما تعجل الأحداث في الفصل الخامس وملأه بالمفاجآت (مجيئ الزغل ـ هزيمة العرب على يد الفرنجة في ملقا ـ العهد الذي قطعه أبو عبد الله لعاهل الاسبان ...) ولم يتمتع هذا الفصل بأدنى منطق فني في بناء هذه الأحـداث (85) .

---

(82) حوليات كلية الاداب ـ المجلد الرابع ـ مطبعة جامعة القاهرة عام 1970 ص 87 .

(83 ـ 84) نفسه ص 88 .

(85) نفسه ص 96 .

فضلا عن هذا ، فإن جل الأحداث ، لا يكشف عنها سياق العلاقات بين الشخصيات مما يؤدي إلى كثرة الأسئلة التي تدور بذهن المتأمل في هذه المسرحية ، وتقل الإجابة الشافية المقنعة . فليس هناك ـ مثلا ـ إفصاح عن الحقد الذي ملأ صدر الملك الأسير (أبو عبد الله) (86) ، وليس هناك تبرير لسجنه ، فقد سجن «في لمحة خاطفة بحيث تبدو الأحداث وكأنها لم تتطور تطورا ، منظورا ناميا ، وإنما هي جملة معان وأوصاف لأشخاص تجري من خلفها لا في أثنائها الأحداث بصفة عرضية خالصة» (87) وليس هناك تبرير لشكوى محمد بن سراج (88) .

أيضا فإن من الأخطاء التي وقع فيها المؤلف نظرته إلى أحداث الأندلس بواسطة منظور الحياة المصرية الماضية ، «فهناك غير قليل من ظواهر الحياة المصرية الماضية يتردد في كلام المؤلف على لسان الأحبار» (89) .

وهكذا يبدو أن المؤلف قد شغلته جوانب كثيرة من الحياة المصرية قبل الثورة ، لم يستطع أن ينفس عنها تنفيسا صادقا من الوجهة الفنية (90) وبالتالي أمست هذه المسرحية قطعة مصرية لا أندلسية (91) .

كما أن الخاتمة نفسها لا تمثل النهاية المنطقية ، وهي ليست جديرة بأن تكون نقطة «يحسن أن تسكت المسرحية عليها» (92) .

ونخرج من هذا التحليل الفني لبناء الأحداث بحصر أهم ما وقعت فيه المسرحية من أخطاء :

ـ المصادفة أو المفاجأة : وقد عمت جل وقائع المسرحية وأحداثها مما أدى إلى تخلخل البناء الفني وفقدان قوة التبرير الفني في تسلسل الأحداث .

---

(86) نفسه ص 89 ـ 90 .
(87) نفسه ص 95 .
(88) نفسه ص 100 .
(89) نفسه ص 90 .
(90) نفسه ص 91 ، 95 .
(91) نفسه ص 92 .
(92) نفسه ص 97 .

- التفكك : تمثل في عدم وجود رباط يربط الوقائع مما أدى إلى اضطراب بناء المسرحية كلها .

- تداخل الرؤية عند المؤلف بين ما يريد تشخيصه في المجتمع الأندلسي وما كان سائدا في مجتمعه . وهذا جعل المسرحية أقرب ما تكون إلى تصوير المجتمع المصري قبل الثورة من تصويرها للمجتمع الأندلسي في فترة «غروبه» .

- بناء الشخصيات :

وتتبع ناصف كل شخصية من شخصيات «غروب الأندلس» مبنيا - على الخصوص - جوانب الضعف التي تدرجت فيها الشخصيات .

فالملك أبو عبد الله يبدو في المسرحية رجلا ساذجا ، قريب أغوار القلب لكن مع هذا تخفق عائشة في إقناعه أو استمالته ، وهذا ما يضفي على بناء هذه الشخصية نوعا من التناقض ، إذ هي من جهة ساذجة ، بسيطة ، منقادة ذات إرادة مستضعفة ، هينة وتوصف ، من جهة أخرى ، بالبطش الغضوب والظلم المسرف ... ولم يثبت فنيا ما يربط هذه المتناقضات في شخصية الملك (93) . ونفس هذا التناقض اتسم به بناء شخصية أبي القاسم الوزير الذي بدا من جهة ذا حيطة وذكاء واتسم من جهة أخرى بالسذاجة والسكون واللامبالاة (94) . أيضا فإن عائشة وهي المحرك الأول للمسرحية لم تتخلص من السلبيات التي اجتاحت بقية الشخصيات ، فهي تتقبل الأحداث أو تنفعل بها ، ولكن ليس لهذه الأحداث صدى في نفسها . كما وصفت بأنها مديرة ملك وقائدة ثورة ، وراسمة سياسة ، ومع هذا لم تستطع - مثلا - اتقاء غضب الملك أو مداراته (95) .

---

(93) نفسه ص : 98 - 99 .

(94) نفسه ص : 99 .

(95) نفسه ص : 102 .

وقس على هذا بناء الشخصيات الأخرى كشخصية محمد بن سعيد (96) ويحيى (97) وقائد الجيش (98) ، وبثينة (99) والثريا (100) .

ويرجع الناقد هذا الخلل الفني في بناء الشخصيات إلى أن المؤلف لم يَسْتَقِ بناءها من طبيعة ظروفها وصلتها بالأحداث (101) .

كما توصل من خلال هذا التحليل الفني للشخصيات إلى أن المؤلف ربما كان يريد تصوير طائفة من الناس لا يستطيعون التفاهم الاجتماعي الموفق وأنه على الرغم من أن الميزة العامة للشخوص هي الصراحة والسذاجة ، وفصاحة اللسان ، والطموح إلى الخير ، فإنهم لم يستطيعوا أن يبنوا مجتمعهم بناء جديدا ، وذلك لأن كل واحد منهم كان في ذاته خيرا ، ولكن عقولهم الاجتماعية غير سديدة . فهؤلاء موفقون من حيث هم أفراد ، مخفقون من حيث يؤلفون مجتمعا واحد (102) .

على أن الناقد يستبعد أن يكون هذا المعنى هو الذي استهدفه المؤلف وخاصة أنه لم يعن عناية وافية ببيان التقابل بين أن تكون النفس مستقيمة خيرة ، صالحة ، وأن تكون إلى جانب ذلك عاجزة مخفقة في علاقاتها بالآخرين (103) .

3 ـ الحــوار :

وإذا كان بناء الأحداث في «غروب الأندلس» قد عانى من التفكك وعدم الاتساق ، وبناء الشخصيات قد اتسم بضعف الربط والنمو ، فإن الحوار ـ وهو الخيط الرابط بين الأحداث والشخصيات ـ كان أيضا مضطربا ولا يماشي عقلية وأمزجة كل الشخصيات ، إذ كان إما بين شخصيتين غير متناظرتين أو غير متكافئتين ، يشهد على هذا ما حدث بين بثينة ومحمد بن سراج ، أو بين موسى

(96) نفسه ص : 98 .

(97 ـ 98) نفسه ص : 99 .

(99 ـ 100) نفسه ص : 100 .

(101) نفسه ص : 99 .

(102) نفسه ص : 107 ـ 108 .

(103) نفسه ص : 108 .

والوزير أبي القاسم ، أو بين محمد بن سعد وعائشة «فبثينة» ثم موسى ، ثم عائشة في المشهد الثالث من الفصل الأول يوجهون الحوار وبعبارة أخرى يعطي أحد المتحاورين صفة الجاهل بالحادثة ، أو صفة غير القادر على المحاربة ، أو صفة السامع الحافظ لما يلقى أمامه» (104) .

وهذا يرجع - فيما يرى الناقد - إلى طريقة المؤلف وأسلوبه في التعبير عن الحوادث ، إذ يبدو وكأنما يفرغ أحد المتحاربين أو كلاهما ما في نفسه دون أن يلفت نظره كلام من يشاركه في الحوار (105) .

ذلك فضلا عما يسود في الحوار من الأخبار والاستخبار (106) ، والاندفاع وراء - الأسلوب الخطابي والوعظ والإرشاد ، وحرص الشخصيات على الحكمة وضرب المثل (107) .

ومن خلال هذا كله ، وصل الناقد إلى أن بناء المسرحية كان فجا ، والسر في ذلك كله ، فضلا عن الخلل الفني ، أن طائفة من الأفكار أهمت المؤلف أكثر مما أهمه العمل المسرحي بمطالبه الدقيقة (108) .

وأخيرا ، ان أهم ما تميز به هذا التحليل توقفه - إلى حد ما - عند مهمة التوجيه (النقد التوجيهي) . فقد مكث في مؤاخذة المؤلف على السلبيات والأخطاء التي وقع فيها عمله المسرحي ، ولم يتعد هذا إلى محاولة تحليل معاني هذا العمل ، ولعل هذا يرجع إلى ضعف بنية هذه المسرحية . والعمل الضعيف غير جدير - كما رأينا - في منطق المنهج اللغوي ، بالتحليل .

وقد حلل ناصف - في كتابه رمز الطفل في أدب المازني - بعض الأعمال القصصية ، نقتصر على تتبع دراسته لرواية «إبراهيم الكاتب» التي درسها معظم

---

(104) نفسه ص : 106 .

(105 - 106) نفسه ص : 106 .

(107) نفسه ص : 110 - 111 .

(108) نفسه ص : 107 .

النقاد على أساس أنها ترجمة ذاتية للمازني (109) ، ومن ثم كان اعتمادهم كثيرا في دراسة هذه الرواية على حياة المازني وأخباره .

أما مصطفى ناصف فقد أكد أن نقطة البدء في هذه الدراسة ليست بيئة المؤلف الشخصية وإنما هي العمل الأدبي ذاته (110) . علما بأن المازني قد يكون عرض لتجربة إبراهيم الكاتب عن طريق غير مباشر (111) .

وأول ما يعترض الناقد في «إبراهيم الكاتب» مشكلة الحب ، فالرواية تقترح أن يحلل «الحب» من جديد في ضوء موقف الإنسان من الطبيعة والمجتمع . فكيف واجه إبراهيم الكاتب هذه المشكلة ؟ وتذكر الرواية أن إبراهيم الكاتب شديد الشعور بفرديته ، ومعنى هذا أنه لا يستطيع أن يؤلف وحدة كاملة مع المجتمع . ووجد إبراهيم الكاتب مادة الشعور بالانفصال في (الظلام ، المطر ، الريح ، السكون الرهيب ، البرد القارص ، الليل الصامت ، علو السماء والنجوم ...) (112) .

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن إبراهيم الكاتب لا يجد رابطة شافية لنفسه بينه وبين الطبيعة .

وهو يعاني أيضا من الانفصال عن المجتمع ، وهذا ما تؤكده الرواية ، فهناك صراع بين المجتمع والفرد ، يشتد كلما تجاوز البداوة إلى المدينة ، حيث أن المدنية تعني تنظيم رغبات الفرد وأهوائه والتسلط عليها وضبط نشاطها (113) . فإبراهيم الكاتب ليس على وفاق مع المجتمع ، وهو إنسان مثقف يفهم الحرية الفردية فهما خاصا ، ويرفع الفرد على المجتمع ، ولا يؤمن ببعض العقبات والاعتراضات التي يقيمها المجتمع حرصا على سلامته وبقائه . إبراهيم الكاتب يؤمن بأخلاقيات وجماليات مبنية على الشعور بالحرية والانطلاق وإثبات الذات ،

---

(109) أنظر مثلا ـ د . نعمات أحمد فؤاد ـ أدب المازني ـ مؤسسة الخانجي بالقاهرة عام 1961 .
(110) رمز الطفل في أدب المازني ص 6 .
(111) نفسه ص 33 .
(112) نفسه ص : 12 ـ 15 .
(113) نفسه ص : 16 .

وإعلاء صوت الغريزة ، بينما يؤمن المجتمع بأخلاقيات وجماليات مبنية على الشعور بالموانع والعوائق . يرى إبراهيم الكاتب أن الغرائز يجب أن يسمع صوتها ، لأن الغريزة جزء من الإنسان ، وهي ليست شريرة ، ولكن نظرة المجتمع إلى هذا مخالفة لرأي إبراهيم الكاتب . وهو يرى أن يعطي الإنسان طاقاته أو أكثرها ، ويرى المجتمع أن هذه الطاقات منافية للرجولة والخلق الرزين . والحب في عرف إبراهيم كأس يشربه الإنسان على ذكرى العدم ، والحب في رأي المجتمع عملية يخلد بها النوع ، ولكن الخلود فيما يعتقد إبراهيم مفهوم نشأ تحت وطأة الشعور بالموت . ولذلك فعملية البناء (الحب) لابد أن تستحيل في نظره إلى ما يشبه : قبض الريح أو حصاد الهشيم ، أو خيوط العنكبوت (114) .

فالخلاف إذن يتركز أساسا على نقطة البداية : إبراهيم الكاتب يبدأ البحث من نقطة «الحرية» ، والمجتمع يبدأه من نقطة «الحدود» الخلاف هنا حول معنى الحدود ، إذ ليس هناك حدود في منطق إبراهيم الكاتب (115) .

وإذن فإن التوافق مع المجتمع أو مع الطبيعة محرم في عرف إبراهيم الكاتب . وهو هنا يبحث عن دواء لهذا الانفصال أو الاغتراب . حيث أحب في بيئات بعيدة عن صخب المدينة ، أحب «ماري» في المستشفى ، وفي الأقصر أحب «ليلى» وفي الريف أحب «شوشو» (116) .

قطب آخر يلوح في هذه الرواية وهو يفصح عن مشكلتي الحب والانفصال عند إبراهيم الكاتب ، ذلك ما تصوره الرواية من شدة ارتباط الفلاح بأرضه ، وكيف أنه لا يطيق البقاء في مدينة القاهرة التي لا تقدم له ما تقدمه له الأرض . إنه يحاول ـ إذن تحقيق الحب عن طريق الاتصال بالأرض ويولي كل عاطفة

---

(114) نفسه ص : 156 .

(115) نفسه ص : 16 ـ 18 .

(116) نفسه ص : 50 «قال إبراهيم وهو يفكر في ثالوث قلبه : عجيب .. عجيب .. حين أذكر «ماري» أحس سطوة القوة وصيال العزم ، وعتو الجبروت ، وأتصور «شوشو» فأحس وقار التجربة وسمت العلم ، وأبهة الشيخوخة وحنو الأبوة وأكون مع «ليلى» فأراني كأني أتعلم رقصة الحياة على إيقاع الشباب» «عجيب .. عجيب» ، أنظر إبراهيم الكاتب ـ مطبعة الشعب عام 1970 ص 208 .

لها (فهو يعرفها ، ويحترمها ويقدسها ، ويتقرب اليها ، ويؤمن بها) وفي المقابل يحاول إبراهيم الكاتب أن يحقق الاتصال عن طريق الحب ، ويولي كل عاطفة للمرأة . والمرأة عند إبراهيم الكاتب رمز الإنسان وحياته (117) . ولذلك ، عندما ماتت زوجته شعر بأن مبدأه انهار ، ولم يعوضه عن هذا حبه لشوشو أو لماري أو لليلى ، إذ أن الحياة ـ في نظره ـ سلسلة من المواقف التي لا يمكن أن يعوض موقف منها موقفا آخر ، وان التجربة الجديدة لا تبطل التجربة القديمة (118) . ولهذا ، فبعد محاولات حب كثيرة أدرك إبراهيم الكاتب أن حياته تشبه حب الرمال أو الريح ، وحبات الرمل غير متماسكة ، والريح تهب كالمجنونة (119) .

يصل الناقد بعد بحليله لهذه الرواية إلى أنها تعد نقلة أساسية في تاريخ الفكر العربي ، فهي تشير إلى ضرورة إعادة النظر في أمهات المشاكل القديمة ، وإعادة بناء الحياة الروحية للإنسان (120) .

ذلك كان جزءا من تحليل ناصف لرواية إبراهيم الكاتب ، وقد تجلى من خلال هذا العرض كيف أن الناقد لم يتوقف عند العلاقة بين إبراهيم الكاتب وإبراهيم المازني التي طالما اعتد بها دارسو هذه الرواية كما أنه لم يتوقف عند المدلول المباشر لتجارب إبراهيم الكاتب ، وإنما تعداه إلى ما ترمز له تلك التجارب .

وتجدر الإشارة ـ أخيرا ـ إلى أن تلخيص أمثال هذه الدراسات صعب تكمن هذه الصعوبة في أن العمل النقدي في المنهج اللغوي يشبه النتاج الأدبي ذاته ولذلك ظهر التعسف في اختيار الأجزاء التطبيقية والتفكك بين هذه الأجزاء والغموض أحيانا ـ في بعض الأجزاء التحليلية .

---

(117) نفسه ص : 21 .

(118) نفسه ص : 22 ـ 25 .

(119) نفسه ص 31 .

(120) نفسه ص : 33 .

غير أن كل هذه العيوب لم تمنع من استجلاء المعالم التطبيقية للمنهج اللغوي كما طبقه لطفي عبد البديع ومصطفى ناصف .

*

*   *

بعدما تتبعنا نماذج من التطبيقات التي قدمها مصطفى ناصف ولطفي عبد البديع ، وبعد استعراضنا لخصائص الدعوة النظرية عندهما أصبح من الممكن حصر معالم المنهج اللغوي في النقد الأدبي المعاصر في مصر . ولعل أهم ما تميز به :

- أنه «دعوة إلى إعادة النظر في (...) المناهج التقليدية التي لا تعني بالنص الأدبي من حيث هو نتاج فني له قيمته «الجمالية» في ذاته بصرف النظر عن المؤثرات التي صنعته» (120) .

- أنه أكثر المناهج النقدية نفوذا في باطن العمل الأدبي . فقد اهتم بالعمل الأدبي ذاته في محاولة الوصول إلى أبعاد الدلالات التي تكمن في تركيبه اللغوي .

ودور الاهتمام بالتراكيب اللغوية (اللفظية ، النحوية ، الصرفية ، الصوتية) في تحليل العمل الأدبي لا ينكره أحد ، فللتراكيب اللغوية روابط وطيدة - كما مر بنا - في العمل الأدبي . غير أن المبالغة في الاهتمام بها - شأن ما هو عند لطفي عبد البديع - يجعل الدراسة التي تعتمد عليها أقرب ما تكون إلى الدراسة اللغوية وإلى مثل هذا الخطأ أشار - كما مر بنا - ريمون بيكار - حين شبه من يقوم بمثل هذا التحليل اللغوي بالشخص الذي لا يطيب له التمتع بجمال المرأة إلا بواسطة استعمال جهاز أشعة اكس (X) (121) .

- إنه بخلاف دعاة الاتجاهات السياقية الذين بحثوا في العمل الأدبي عن الحقائق ، فإنه رفض أن يقتصر البحث عن الحقائق الاجتماعية أو النفسية أو غيرها من الحقائق التي كلف أصحاب المناهج السياقية بالبحث عنها .

---

(120) د . إبراهيم عبد الرحمن محمد - قضايا الشعر في النقد العربي ، مكتبة الشباب جـ/الأول القاهرة 1977 ص 135 .

(121) أنظر مدخل الباب الثالث .

والحق أن قيمة العمل الأدبي لا تعلو بقدر ما تنحط عندما تتخذ الحقائق معيارا لقيمته. فقيمة الأدب ـ كما رأينا ـ خاصة به، والعمل الأدبي غير قادر ـ في الغالب ـ على منافسة بقية النشاطات الثقافية أو العلمية في مجال «الحقيقة» ولكن هذه ليست مهمته، فهو موجود لأسباب أخرى، ويكسب القارئ قيما أخرى موازية لحقائق النشاطات الأخرى.

ـ أنه باهتمامه بالبحث عن أبعاد المعاني ورموزها الخافية، أصبحت عملية النقد عنده شبيهة بعملية الإبداع ذاتها. والنقد إبداع في نظر بعض النقاد (122). بحيث أن النتاج النقدي يختلف عن الأثر الأدبي المنقود بقدر ما يختلف الأثر الأدبي عن الواقع الذي يشخصه. وهكذا، فإن كان العمل الأدبي معادلا لغويا للواقع فإن من الممكن القول ـ إذا جاز التعبير ـ أن النتاج النقدي «معادل نقدي» للعمل الأدبي المنقـود.

ونتيجة هذا، فإن قارئ النتاج النقدي في المنهج اللغوي لا يحس ـ عادة ـ أنه يقرأ شرحا لعمل أدبي، وإنما يجد نفسه أمام أبعاد لعمل أدبي، كانت تبدو له وللأديب نفسه في أكثر الأحيان، شبه معدومة أو غير موجودة في العمل الأدبي الذي يقرأ تحليله.

غير أن هذا لا يعني التنصل من العمل الأدبي تنصلا كليا، فالنقد السليم في منظور المنهج اللغوي هو الذي لا يتوه فينسى العمل الأدبي. وهذا ما وقعت فيه بعض الدراسات، وعلى الخصوص بعض دراسات مصطفى ناصف، الذي بالغ أحيانا في الجري وراء استكشاف بعض الرمـوز في العمـل الأدبي وأمعـن في تأويلها (123)، وعلى الرغم من أن بعض الأعمال الأدبية لا تتحمل مثل تلك التأويلات. كما أنه كثيرا ما راح يجري نتيجة تحمسه لبعض الأفكار التي يوحي بها النص الأدبي، وراء تداعي المعاني والرموز حتى انقطعت صلته، أو بالأحرى صلة القارئ لنقده ـ بالنص الأدبي.

---

(122) أنظر على سبيل المثال (رأي «هانز ماير» في كتاب «حاضر النقد الأدبي» ص 116 ـ 117) و (رأي «جرام هيو» نفس المرجع ص 30) و (رأي «البير تيبوديت» في كتابه Physicologie de la Critique, p. 187.) ذلك فضلا عما جاء في كتاب (نظرية الأدب ص 11 ـ 12) وكتاب (Pour une therie de la production litterrire, p. 11-15.).

(123) د. إبراهيم عبد الرحمٰن ـ قضايا الشعر في النقد العربي ص 165، 187.

وكل هذا أدى إلى أن يصبح الجزء الأكبر من النتاج النقدي عنده مجرد تعبير عن خواطره ، وعما خالجه من أفكار قد لا تمت بأدنى صلة للعمل الأدبي المنقود . وبذلك يكون قد وقع فيما كان يرفضه من دعاة المناهج السياقية .

وبالإضافة إلى هذا أصبح النتاج النقدي في هذه الحال غاية في ذاته ، بل عملا أدبيا آخر (وهذا ما رفضه أيضا المنهج اللغوي) بدلا من أن يكون تحليلا لمعاني العمل الأدبي الخافية ، ووسيلة لإضاءة الطريق أمام القراء .

ـ أنه إذا كان قد رفض البحث في العمل الأدبي عن المطالب الخارجية . ورفض الاعتماد عليها ، وليس الاستعانة بها في تحليل العمل الأدبي ، فإنه كان يقع في نفس الخطأ ، حين عول على الأساطير والرموز في تحليل العمل الأدبي تعويلا جعل الأسطورة أو الرمز بمثابة الحقائق الخارجية في عرف الاتجاهات السياقية . أي ، أصبح البحث عن الأسطورة أو الرموز هو الغاية بدلا من أن يكون مجرد وسيلة لتفهم العمل الأدبي .

ـ أنه أكثر من اعتبار العمل الأدبي دليلا على وجهات نظر الأديب المتنوعة في الوجود ، حتى يتخيل للقارئ أن الأديب ما هو سوى فيلسوف نسج أفكاره الفلسفية في قوالب أدبية .

ـ أنه نتيجة تحمسه الشديد للدعوة إلى اعتبار العمل الأدبي بنية لغوية ، وإلى النظر اليه على أنه مستقل عن الواقع الذي يشخصه ، وقع في الأخطاء المقابلة نفسها ، وهي المبالغة في الاعتماد ـ في تحليل العمل الأدبي ـ على العنصر البنائي أو الشكلي فيه .

وقد أدى هذا الاهتمام بالجانب الشكلي في العمل الأدبي إلى تعرضه لمجموعة من الانتقادات من طرف دعاة المناهج السياقية ، ولعل من أشهر هذه المآخذ :

* اتسامه بالشكلية والانفصام الجمالي (124) .

---

(124) أنظر مثلا كتاب «وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي» د . محمد النويهي ـ معهد البحوث والدراسات العربية ـ مطبعة الرسالة 1966 ـ 1967 .

« اتجاهه بالثقافة اتجاها بورجوازيا . وهي نفس التهمة التي وجهت ـ كما مر بنا ـ إلى دعاة الشكلانية الروسية وإلى نظرية الفن للفن ، وإلى غيرها من الحركات والنظريات الأدبية أو النقدية التي دعت إلى استقلال الأدب عن مجالات الحياة .

ـ أنه فضل استعمال مصطلح «قراءة» بدلا من مصطلح «نقد» وذلك منعا للالتباس الذي يجعل ـ غالبا ـ كلمة «نقد» تتضمن كما يدل معناها المعجمي «الحكم» بينما يحوي مصطلح «قراءة» معنى التحليل ، ولا يتضمن أية إشارة إلى «الحكم» .

وقد تجلى استعمال دعاة المنهجين اللغوي والفني لمصطلح «قراءة» في أعمالهم التطبيقية والتنظيرية على السواء . فقد استعمله محمود الربيعي في كتابه «قراءة الرواية» وأنس داود في بعض دراساته منها «قراءة في شعر ناجي» و «قراءة في معلقة امرئ القيس» وفي كتابه (دراسات نقدية في الأدب الحديث والتراث العربي) ، كما استعمله مصطفى ناصف في كتابه ، «قراءة ثانية لشعرنا القديم» واعتبر دراسته في كتاب «رمز الطفل في أدب المازني» قراءة لأعمال المازني .

على أن اختيار هؤلاء النقاد لمصطلح «قراءة» لا يقصد به مجرد القراءة العادية ، وإنما يقصد به ـ على حد تعبير لطفي عبد البديع ـ «القراءة الناقدة» .

ولكن ليس معنى هذا . أن كل عمل أدبي يتطلب القراءة الناقدة ، فالعمل الأدبي الذي يحتاج إلى مثل هذه القراءة ، هوالذي يتضمن الرموزوالدلالات الخافية والصور المكثفة والعبارات المكتظة .

ثم ليس معنى هذا ، أيضا ، أن هناك أعمالا «فارغة» من الدلالات وأخرى مفعمة بها ، فالعمل الأدبي يحمل طبقات من المعاني وعلى حسب عدد الطبقات التي يحويها يتحدد نوع القراءة أو التحليل الذي يحتاج اليه ، وهذا هو سر إصرار دعاة المنهجين (اللغوي والفني) على أن النقد يستمد أسبابه من النص الأدبي وأنه (أي النص الأدبي) هو الذي يفرض على الناقد منهج تحليله .

ـ إنه اهتم ـ شأن المنهج الفني ـ بربط الحاضر بالماضي أو الحديث بالقديم منطلقا من أن القديم يتغير بفضل الحديث بقدر ما يتأثر الحديث بالقديم وان كل

ما هنالك من فرق بينهما ، إنما هو ـ كما يرى ت س . اليوت ـ في إدراك الحديث الواعي للقديم إدراكا يفوق في عمقه وفي حدوده إدراك القديم لذاته (125) . والمقصود بهذا كله أن الأديب يستلهم بطبعه أو يرث التقاليد الأدبية والقوالب الفنية القديمة ، وأن على الناقد أن لا يهمل في دراسة العمل الأدبي تلك التقاليد والقوالب الموروثــة .

وليست هذه القضية غريبة على النقد العربي ، إذ لها جذور في النقد العربي القديم ، ولعل قضية «السرقات الأدبية» أفضل دليل على ذلك ، فضلا عما يعرف من شدة «تقديس» أو احترام الناقد العربي القديم للتقاليد الأدبية . واتخاذها نموذجا لكل جديد ، ومقياسا له ـ يشهد بهذا أيضا ، كثرة ترديد عبارة «أن العرب لم تقل بهذا» في أحكامها النقدية .

ـ أنه لم يلح على الجانب التقييمي في الدراسة الأدبية ، واقتصر ـ شأن المنهج الفني ـ على أن يكون التقييم نتاجا فحسب لعمليتي التحليل والتفسير .

والمقصود بالتحليل في المنهج اللغوي هو ـ كما رأينا ـ البحث في باطن العمل الأدبي عن الدلالات والرموز ، وفي منأى عن الظروف التي أحاطت ولادته . أما التفسير فهو شرح العمل الأدبي شرحا يقوم على الغايات الخارجية التي تكمن في العمل الأدبي ، ويعتمد في ذلك على الأسباب والظروف الخارجية بحيث يكون هدف الدارس الحصول على الغايات أو الحقائق الخارجية وليس الوصول إلى الدلالات ورموزها الموجودة في العمل الأدبي . ويقصد بالتقييم عامة ، الحكم على العمل الأدبي بالجودة أو الرداءة .

وفي ضوء هذه التعريفات القصيرة اتضح كيف أن العلاقة التي تجمع بين هذه العمليات النقدية جد معقدة ، فليس من اليسير التصور مثلا ، أن الناقد يبدأ بعملية معينة ثم يتبعها بعملية ثانية فثالثة ، أو العكس ، وإنما هي عمليات متداخلة

---

(125) ت . س . اليوت ، مقالات في النقد الأدبي ، ترجمة د . لطيفة الزيات ـ مكتبة الأنجلو المصرية ص 10 ـ 11 .

تتفاعل في الدراسة الأدبية من أول نقطة حتى آخر نقطة فيها ، علما بأن عملية التقييم تظل ـ في نظر دعاة هذين المنهجين ـ ضمنية ، وغير مباشرة .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المنهج اللغوي بفضل تخليه عن «سيف» الحكم تمكن من إعادة الاعتبار إلى أعمال أدبية كثيرة طالما اعتبرت بسيطة أو «سطحية» ، ولكن المبالغة في الاهتمام بالتحليل والتعاطف مع العمل الأدبي ، والتخلي إلى حد ما عن التقييم ، أدى بأصحاب المنهج اللغوي إلى إهمال دراسة المقومات الفنية في العمل الأدبي . فلم يقم ـ كما رأينا ـ سواء لطفي عبد البديع أو مصطفى ناصف ـ ما عدا في دراسته لمسرحية غروب الأندلس ـ بتوضيح جوانب الضعف في البناء الفني للعمل الأدبي ، وان كان عذرهما ، أنهما اقتصرا على دراسة الأعمال الأدبية التي بلغت درجة معينة من المستوى الفني ، وأنهما اهتما بصورة خاصة بالأعمال التي كثرت دراساتها من قبل . أي أن دورهما كما صرحا به هو «إعادة» فهم ما درس (126) والبحث عن أبعاد جديدة لم يسبق التوصل اليها من طرف النقاد السياقيين .

ـ «شمولية» دراساته التطبيقية ، أي أن تحليله لم يساير العمل الأدبي من بدايته إلى نهايته أو يتنقل من فقرة في العمل الأدبي إلى أخرى وإنما كان يتعامل مع العمل الأدبي ككائن واحد تداخلت بدايته ونهايته معا . وهو ينطلق هنا من أن العمل الأدبي ليس مجرد أفكار وحقائق متناثرة في فقراته . وإنما هو معنى كلي ، والمعنى الكلي ـ كما مر بنا ـ ليس تركيبا لجزئيات من المعاني وإنما هو الأفق الذي تنتهي إليه الدلالات اللغوية في السياق .

والتركيز على المعنى الكلي في العمل الأدبي جعل المنهج اللغوي يرفض تقسيم العمل الأدبي إلى أغراض وموضوعات ، وعلى الخصوص ، القصيدة العربية القديمة التي درج النقاد على تقسيمها إلى أغراض معينة ، وكأنها عبارة عن موضوعات

---

(126) تجدر الإشارة هنا إلى أن أصحاب النقد الجديد أو النقد الأنجلو ساكسوني قاموا ـ أيضا ـ بإعادة دراسة بعض الأعمال التي سبقت دراساتها من طرف النقاد السياقيين (أنظر مثلا نموذج من تحليل «بروكس» و «وارين» في (النقد الفني ـ لبستولينتز ص 734 ـ 736) أو نموذج من تحليل «بلاكمير» في كتاب «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة» جـ/الثاني ـ ستانلي هايمن (9 ـ 53) .

متفرقة تنقل الشاعر فيها دون أن يربط هذه الموضوعات خيط واحد يجمع المعنى الكلي فيها .

ـ أن نسبة اهتمام دعاته ، بل ودعاة المنهج الفني أيضا ، بالعمل الشعري كانت أكبر بكثير من نسبة اهتمامهم بالأعمال الأدبية النثرية . وإذا أمكن أن نستخلص من هذه النتيجة فرضا معينا ، فإنما نستخلص منها أن أصحاب هذين المنهجين كانوا يعتقدون أن منهجيهما يجدان خصائصهما وتكتمل معالمهما في دراسة العمل الشعري أكثر مما تكتمل في دراسة العمل النثري . لأن تحليل العمل الشعري ينصب ـ كما رأينا على قوالبه أو تراكيبه اللغوية وصوره الفنية ، بينما يقف تحليل العمل الأدبي النثري عند الاهتمام بدلالاته من خلال سياقه العام .

ـ وهناك ميزة أخرى ، تميزت بها ـ على الخصوص أعمال مصطفى ناصف ـ وتتعلق بأسلوبه المكثف ، الذي أدى إلى الغموض في كتابته ويبدو أن هذا الغموض قد جاء من وحي المنهج اللغوي الذي يعتد بالتراكيب اللغوية وينطلق منها في تحديد المعـــاني .

ولكن هذا لم يشفع لناصف من بعض الانتقادات التي بلغت ـ عند بعض النقاد (وخاصة محمد النويهي ومصطفى هدارة) ـ حد التطرف ، يشهد بهذا مثلا قول مصطفى هدارة «والحقيقة أنه يجمل بالمؤلف (مصطفى ناصف) ان أراد لكتابه (الصورة الأدبية) أن يقرأ أو يفهم أن يدفع به إلى مترجم أمين يعرف اللغة العربية التي يكتب بها الناس ويقرأون ، فينقل اليهم ما كان يريد أن يقوله المؤلف أو ما كان في نيته أن يكتبه» (127) .

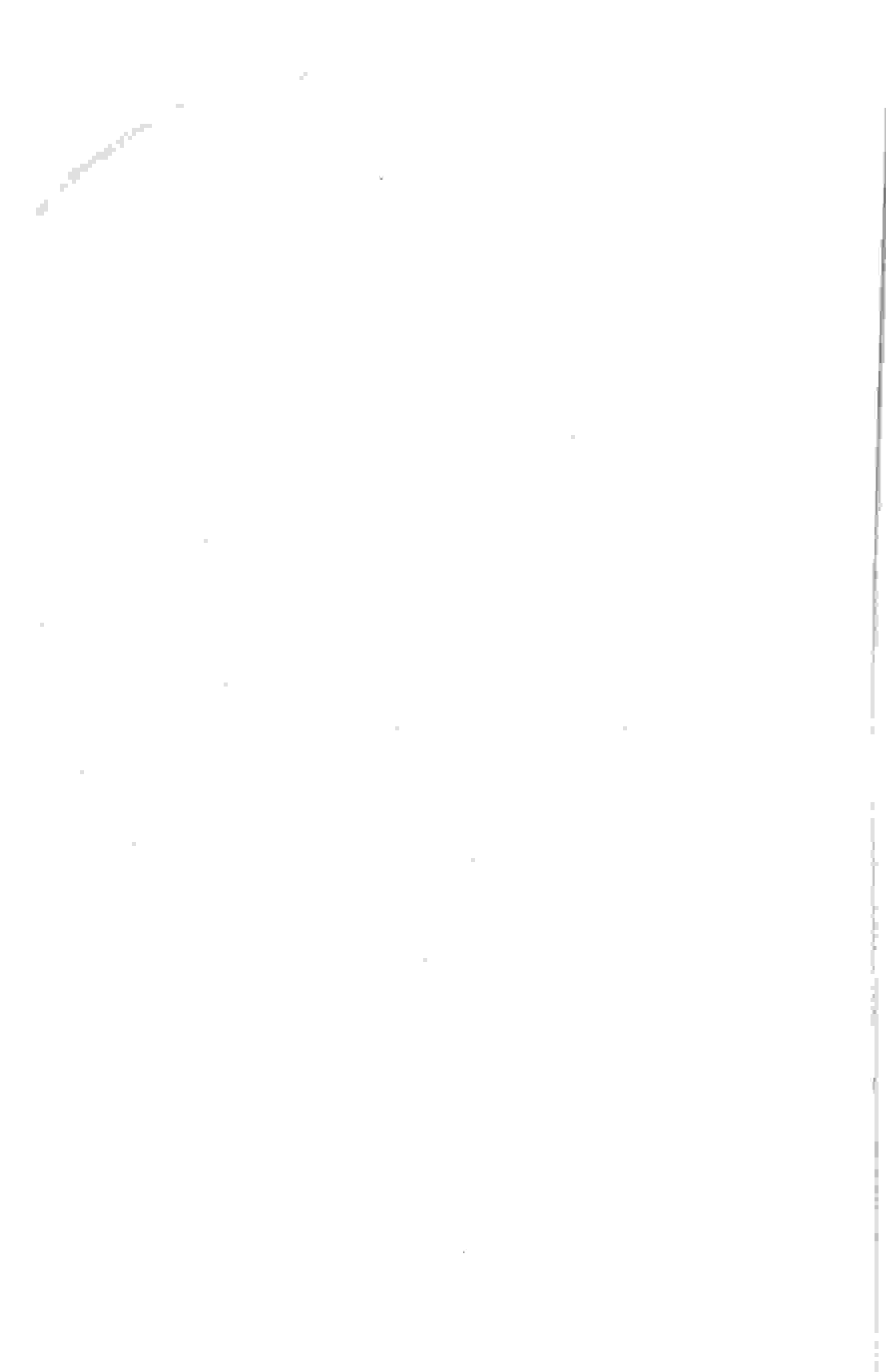
ويكون من العدل الإشارة إلى أن جل ما وقع فيه المنهج اللغوي من هفوات لا تكمن في تطبيقات أصحابه بقدر ما تكمن في حداثته ، إذ هو أحدث منهج في ساحة النقد الأدبي المعاصر في مصر.

*

*   *

---

(127) د . مصطفى هدارة ، مقالات في النقد الأدبي ، دار القلم عام 1964 ص 208 . أنظر أيضا ما يشبه هذا في كتاب د . محمد النويهي (وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي) .



الفصل الثالث

المنهج الإحصائي



يقوم المنهج الإحصائي بإحصاء الألفاظ والتراكيب اللغوية (النحوية والصرفية والصوتية) ثم محاولة تحليل العمل الأدبي في ضوء النتائج الإحصائية التي توصل اليهـا .

وقد ظهرت معالم هذا المنهج في بعض الدراسات النقدية في الغرب من أشهرها دراسة «فيكتور فينوغرادوف» لبعض أعمال «بوشكين» و «تولستوي» و «داماسو ألونسو» لشعر « غونغوراه» فضلا عما قدّمه «ليوسبترز» و «شرل بالي» (1) .

أما في النقد العربي المعاصر في مصر فإن المنهج الإحصائي لم يتلق ـ شأن بقية المناهج ـ الاهتمام الواسع . فلا نكاد نعثر عليه إلاّ في بعض المقالات أو الدراسات القصيرة ، منها على سبيل المثال ، محاولة قصيرة قام بها «يحيى حقي» في تحليله للمجموعة القصصية في المقهى لمحمد ديب ، حصر فيها الألفاظ التي لاحظ أنها ترددت في المجموعة القصصية كالحزن والقلق والخوف والفزع ، واليأس ، والتمزق ، والموت (2) . غير أنه توقف عند حد حصرها دون أن يتبع العملية الإحصائية بالبحث عما قد تؤكده من أبعاد لمعاني تلك النصوص .

*

* *

كما تبنّى عبد القادر القط ـ في بعض دراساته ـ المنهج الإحصائي . ففي

(1) أنظر مدخل الباب الثالث ـ الشرح في الهامش .

(2) يحيى حقي : خطوات في النقد ـ مكتبة دار العروبة ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص 243 ـ 245 .

دراسته لديوان «قاب قوسين» لمحمود حسن اسماعيل لاحظ أن الشاعر قد استغل ثلاث مجموعات متميزة من الألفاظ : النور ومشتقاته ، الغناء وأدواته ، العطر وما يتصل به . تكمّلها روافد ثانوية من ألفاظ. أقل ترددا من تلك المجموعات الثلاث .

وتعد المجموعة الأولى (النور ومشتقاته) الرمز المفضل عند الشاعر ، إذ كثر ترديده بنسبة تفوق نسب المجموعتين الباقيتين . كما عنون الشاعر بعض القصائد بما يدخل في هذه المجموعة اللفظية كمعبد الشمس ، وسارق الضياء .. كذلك ، أشار كثيرا في «تقديم» بعض القصائد إلى «النور» كما في قوله في مطلع قصيدة «العودة إلى الله» :

«في طريقي إلى النور ذرفت هذه الدموع» .

وفي مطلع قصيدة «الوجه المسدود» قوله :

«واستغلق عليه السرّ في وجه فاستجاره بالله من ظلامه» .

وفي قصيدة «معبد الشمس» :

«اطراقة مع صحوة الضياء في أطلال معبد بلقين» .

وفي قصيدة «أنا والنفس والطريق» :

«وفي زحفتي مع النور همست لها بهذه الترانيم» .

بالإضافة إلى أن «النور ومشتقاته» يكاد يوجد «مفردا» أكثر من مرة في كل بيت من أبيات بعض قصائد هذا الديوان ، فإنه وجده أيضا ، «مركبا» أو متميزا بأضداده من «الظلام ومشتقاته» يشهد بهذا مثلا ما في هذه القصيدة القصيرة (3) :

«على الأرض نور وفي الأفق نور
وفي كل قلب شعاع يدور
إلهي تباركت رب السماء

---

(3) د . عبد القادر القط : في الأدب العربي الحديث ـ مكتبة الشباب ـ ط/الأولى ـ عام 1978 ، ص : 85 ـ 87 .

مع الليل تبعث فجر الضياء
وأنت الأمان لمن يستجير
وأنت لمن قال يا رب .. نور
تردّ السكينة للحائرين
وتسكب للروح نور اليقين
وتمحو الأسى من ظلام الصدور
فأمضي إلى النور خلف الحجاب
صلاة تغني بقدس الضياء
الهي أعنّي وبارك صلاتي
وبالعفو طهّر خطى معصياتي
وبالنور يا رب أنعش جناحي
الهي ، ومالي دعاء سواكا
ولا لي مع الليل إلاّ ضياكا
ولا عون للروح إلاّ يداكا
إذا رفرفت كنت سرّ الدعاء
وان هتفت كنت نور الرجاء»

وخلاصة ما يستخلصه الناقد من ترديد الشاعر لهذه المجموعة اللفظية أنها ترمز إلى الحقيقة التي ظل يتطلع اليها (4) .

أما المجموعة اللفظية الثانية (الغناء وأدواته) فتأتي كالمجموعة الأولى «مفردة» و «مركبة» . وتمثل عند الشاعر من ناحية تقديسه للشعر كنغم علوي ، وتمثل من ناحية أخرى غناءه للجمال والحياة ، وبكاءه لما في الحياة من شر وشقاء أو إحساسه بضياع النغم العلوي في ضجيج العالم المادي الحديث ويتجلى هذا ـ مثلا ـ في قوله :

«واسمعي شدوى وكوني من صلاتي عن قريب
لترى ذاتك في ذاتي شعاعا في الغروب»

(4) المصدر السابق : ص 86 .

وقوله في نفس القصيدة :

«أنت للموت نشيد لم توقعه جنازة
لست مني فأنا لحن على كل رباب
واشربي موسيقية الرق ولا تسقي العبيدا
وسلاما كصلاة الطير في جفن الضياء
توقظ النفس الأعمال نشوى للغناء
دعوني أغني ..
فإن الغناء طريقي إلى كل سرّ بعيد .....» (5)

أما «العطر» ومشتقاته اللفظية عند صاحب ديوان «قاب قوسين» فيتصل بمعاني الحب ، والشوق إلى عوالم بعيدة وخفية . يتضح ذلك في قوله : (6) :

«ان دعاك العطر فامضي واتركيه لشذاه
فيغيب العطر والحب ولا يبقى لعمرك
وأنا العطر الذي لا ينتهي يوما بذاك
لا يحب العطر إلا أن رمى البستان زهرة
يغشى صداها عبير الذنوب
فلا زهركم فيه عطر اللقاء
ولا عطركم فيه روح الصفاء
وعطر الأغاني من خيف المزاهر
قلب الصحاري ينادي عطر جنته
تجود به سما نظير معطر ....»

وشغف الشاعر بالعطر جعله يعنون بعض قصائده بالعطر أو بمشتقاته مثل قصيدة «تاهت في العبير» وقصيدة «نداء العطر» (7) .

---

(5) المصدر السابق : ص 87 ـ 89 .
(6) المصدر نفسه : ص 87 ـ 89 .
(7) المصدر السابق : ص 90 .

وإلى جانب تلك المجموعات الثلاث التي غمرت شعر ديوان «قاب قوسين» ظهرت فيه روافد أساسية تكمل تلك المجموعات ، ولعل من أهمها : القيد والرق في الحياة من عبودية وأغلال ، وإلى التطلع إلى عالم يسود فيه الانطلاق والحرية (8). وبالإضافة إلى هذه الروافد الأساسية ، استغل الشاعر روافد ثانوية ، كالصلاة والتسبيح والخطايا والمحاريب ومشتقاتها التي أضفت ، بفضل ائتلافها مع بقية الروافد والمجموعات اللفظية ، على أسلوب محمود حسن اسماعيل هذه السمة المميزة من إيحاء وتهويم ورمز (9).

كما استغل عبد القادر القط المنهج الإحصائي في دراسة شعر محمود درويش. حيث لاحظ أن للشاعر في ديوانه الأول «عصافير بلا أجنحة» معجما لغويا خاصا ، أهم مجموعته اللفظية : «الليل» ومشتقاته ، ومرادفاته ، وأضداده ، و «الجرح» ومشتقاته . يتجلى ، مثلا ، ترديده للجرح في قصائده التي يقول فيها :

«جرحنا قد صار جرحا سابح فيه الشفق
فتحوا الجرح وقالوا يقفل
في بلادي ، في بلاد الناس ، في كل البلاد
يسكت الجرح ولا يندمل
آمن الجرح بمستقبله ، أي شيء ماله مستقبل ؟
حدثوني واملأوا نفسي لظى
حدثوني علّ جرحي يتكلم
ونداء جرح معذب في الأرض لا يرضاه فني
والجرح ليس بمؤلم ان لم يكن جرح النساء
أو ليس جرحا خالدا جرح الحزانى اللاجئين
ويد مضرجة تدق الشمس حتى تفتحا
وتقبل البؤساء والجرح الأبيّ وتمسحا

(8) المصدر نفسه : ص 91 .
(9) المصدر نفسه : ص 92 .

ضـمـــدت جـرحـــي بـــالجــــراح
وأخـــــذت دربـــي للصبـــــاح
لا نوم للأحرار حتى يمسح الفجر الجراح ...»(10) .

ويبدو واضحا كيف أن الشاعر كرر لفظة «الجرح» ومشتقاته في هذه المقاطع . الشعر إلى أن يصبح مجرد صيغ جاهزة مما أدى إلى فقدان القصائد لمدلولها وقدرتها على الإيحاء (11) .

والباحث لا يرمي إلى معارضة رأي الناقد ، ولكنه يرى أن استغلال الشاعر ، بل الشعراء (وعلى الخصوص الكبار منهم الذين توفر لديهم معجم شعري وثروة لغوية ضخمة ، وإحساس فنّي بالألفاظ) لمجموعة لفظية معينة ، لا يدل دائما على مجرد ولعهم بألفاظ معينة بقدر ما يدل على حساسيتهم الشفافة بالألفاظ ، وقدرتهم على توظيفها توظيفا جديدا ، قد يخالف أو يناقض الاستعمال العادي لها .

كذلك فإن عبد القادر القط لم يضف كثيرا إلى ما توقف عنده يحيى حقي ، لم يتعدّ إحصاء المجموعات اللفظية وروافدها التي كثر ترديدها في القصائد الشعرية ، إلى محاولة الوصول من خلال هذه العملية الإحصائية إلى تحليل أبعاد شغف الشاعر بمجموعة لفظية معينة .

ويبدو من هذا ، أن المنهج الإحصائي ، سواء كما طبقه عبد القادر القط أو يحيى حقي ، هو الذي فرض نفسه عليهما ، لما اكتشفاه من ترديد لألفاظ معينة في الأعمال الأدبية التي درساها . فتكرار بعض الألفاظ في تلك الأعمال الأدبية ، هو الذي أغراهما بالعمل الإحصائي .

وبداهة ، فإن بعض الأعمال الأدبية ـ نظرا لما يتراكم فيها من تكرار لألفاظ معينة ـ تغري بالإحصاء . ولكن على الناقد أن لا يقف عند عملية الإحصاء ، لأن ترديد الأديب لمجموعة لفظية معينة ، ليس أساسه ـ دائما ـ إعجاب الأديب

(10) المصدر السابق : ص 10 ـ 11 .
(11) المصدر نفسه : ص 11 ـ 12 .

بهذه المجموعة اللفظية ، وإنما قد تكون وراء هذا الترديد أهداف أخرى يكمن فيها مغزى العمل الأدبي كله .

ولنرجع على سبيل المثال إلى القصيدة التي ردّد فيها «محمود حسن اسماعيل» المجموعة الخاصة بلفظة «الجرح» ، وإذا حاولنا متابعة علاقة هذه اللفظة في سياقها مع بقية الألفاظ في مختلف أبيات القصيدة ، فإننا نجد أن مدلول لفظة «الجرح» قد تغيّر في كل بيت ، وأن لكل معنى أبعادا معينة ، ورموزا خاصة ، وأنها (لفظة الجرح) تكوّن في النهاية عقدا من «الجروح» ، وكأن القصيدة «جريح» يمشي ودماؤه تسيل ملطّخة الطريق الذي يسلكه ، والطريق يختلف اتجاهه أو شكله ، فهو يتعرج ويرتفع ، ويلتوي . ولكل هذه التغيرات البيانية في «الطريق» أو السياقية في «القصيدة» مقابلها من التغيرات والاختلافات في الشكل العام للبقع «في الطريق» وفي المعنى العام للجرح في «القصيدة» .

وقد أعطانا هذا الشكل البياني التحليل الشكلي العام لهذه القصيدة ، أما إذا حاولنا تحليل أبعاد معانيها ، وهذا ليس غرضنا ، فإن هذه المجموعة اللفظية «تنحلّ» ولا يبقى لكلمة «الجرح» أية علاقة ببقية المجموعة إلا من حيث المستوى الصوتي أو مستوى الدلالة الحرفية ، أما من حيث المستوى الرمزي فإن هذه اللفظة تتخذ أبعادا متباينة . يتضح هذا لو حاولنا أن نعرف ، مثلا ، الفروق التي تفصل بين دلالة لفظة «الجرح» في البيت الأول ، وهي تدل بصورة عامة ـ مع اختلاف شديد لوتعمقنا أبعاد رموزها ـ على الجرح بمعناه المباشر (جرح الجسم) ، وبين دلالة نفس الكلمة في الأبيات الأخرى من نفس القصيدة . و «جرح النساء» مثلا لا يعني ما يعنيه «يسكت الجرح ولا يندمل» غير أن كل تلك الألفاظ تقدم مع بعضها معنى متكاملا ، كليا ، لا ينجلي إلاّ أمام الدارس الذي لا يتوقف بعد حصرها عند معناها المباشر .

*

* *

كما نشر «علي عزت» دراسة قصيرة لأجزاء من شعر صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب ، تبنّى فيها المنهج الإحصائي . وتقوم دراسته بإحصاء الحقائق

الملموسة في عمل الشاعرين ، ثم محاولة تفسيرها في ضوء التراكيب اللغوية البارزة في أسلوبهما ، مستعينة في كل هذا ــ كما سنرى ــ بمنهج علم اللغة الحديث .

ويقترح علي عزت أن يتضمن الإطار الذي يدرس من خلاله العمل الشعري ثلاث مستويات :

1 ــ المستوى اللفظي : وهو يتطلب دراسة الوحدات اللفظية والمصاحبات اللغوية (12) ، والمجموعات اللفظية التي تميز عملا أدبيا من آخر .

2 ــ المستوى النحوي : ويتضمن دراسة التراكيب النحوية التي يكون تكرارها بارزا في العمل الأدبي .

3 ــ المستوى الصوتي : يقوم بتتبع الملامح الصوتية في العمل الأدبي كترديد أصوات معينة : ساكنة أو متحركة ، مهموسة أو مهجورة ، كاستخدام أنواع بعينها من المقاطع الطويلة أو القصيرة ، المفتوحة أو المغلقة ، وكتوزيع الظواهر البديعية كالجناس والسجع والقافية» (13) .

ويبدو ، من خلال هذا الإطار المثلث الجوانب ، أن الناقد اتّخذ هذه المستويات الثلاثة (وهي مستويات علم اللغة الحديث) قالبا يستعين به في التّوصل إلى المستوى الرابع في علم اللغة ، وهو «المستوى الدلالي» الذي يهتم بالبحث عن الدلالة وأبعادها في النصوص الأدبية .

---

(12) يقصد بالمصاحبة اللغوية ، ميل بعض الألفاظ إلى اصطحاب ألفاظ أخرى ، كالقول «اختلط الحابل» فإن التوقع يكون كلمة «بالنابل» . والقول «مسألة حياة» فالتوقع يكون «أو موت» غير أن هذين المثلين قد وضحا لنا المصاحبة اللغوية البسيطة فقط ، أمّا المصاحبات اللغوية غير العادية (المركبة) التي يلجأ اليها الأدباء في بعض الأحيان كقول أحدهم «اجتازت الجمال أميال الرمال التي امتدت حول الأقداح والأطباق» فالذي يتوقعه القارئ بعد عبارة «أميال الرمال التي امتدت حول» هو مصاحبات عادية بسيطة مثل : الأرض القاحلة ، أو الصحاري أو الواحات أو النخيل ... مما يرتبط عادة بالرمال . (للتوسع أنظر د . علي عزت ــ اللغة والدلالة في الشعر ، ص 21 ــ 23) .

(13) د . علي عزت : اللغة والدلالة في الشعر ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ سلسلة المكتبة الثقافية ، عدد (330) عام 1976 ، ص 10 ــ 17 .

وفي ضوء هذا ، لا نحيد الصواب إذا ادعينا أن منهج علي عزت ما هو سوى منهج علم اللغة الحديث بمستوياته الأربعة : علم الأصوات أو الصوتيات ، علم الصرف أو بناء الكلمة ، علم النحو أو بناء الجملة و «السمنطيقة» أو الدلالة .

ذلك كان المنهج الإحصائي كما شرحه ـ نظريا ـ علي عزت ونحاول الآن متابعة جزء من أعماله التطبيقية ، حتى يتسنّى لنا حصر أهم الخصائص التي تميّز بها هذا المنهج عنده .

درس الناقد بعضا من شعر ديواني السياب «أزهار وأساطير» و «أنشودة المطر» مطبقا بصفة خاصة المستوى الأول من منهجه . إذ لاحظ بعض الألفاظ (الزمن ـ العبثية ـ الحب ـ المرأة) تكررت كثيرا في قصائد هذين الديوانين . وأن لفظة مثل «الزمن» عند السياب توحي بأنه كان يعاني من الشعور بعداء الزمن ومطاردته له . وبداهة فإنه قد استخلص ذلك من خلال عملية إحصاء المصاحبات اللغوية للفظة «الزمن» كاليوم وأجزائه (الساعة ، الصباح ، النهار ، المساء ، الليل ...) والسنة وأجزائها (اليوم ـ الأسبوع ـ الشهر ـ الصيف ـ الشتاء ...) .

ولو أخذنا ـ على سبيل المثال ـ لفظة «اليوم» وأجزاءها ، لوجدنا ـ على حد رأي الناقد ـ أن «الساعة» تصاحب البين ، والتعجل و «الصباح» مرتبط بالحرائق ، و «النهار» امّا غريق أو مهموم ، و «الغروب» ملازم للاكتئاب ، و «المساء» عابس أو كئيب و «الليل» ثقيل ، أوخنزير شرس ، أو شقاء . وقس على هذا لفظة «الفصول» أو «السنة» أو «الزمن» بوجه عام (14) .

ونتوقف مثلا عند لفظة «الربيع» التي لاحظ الناقد أنها كانت توحي في شعر شاكر السياب المتقدّم بالأمل والضياء ثم أصبحت تدل في شعره المتأخر ، على اليأس والظلام .

فالربيع ـ عند الشاعر ـ كان مرتبطا دوما بألفاظ تدل على العبير والعطر والابتسامة والسعادة مما يجعله رمزا للحب والجمال . يقول في قصيدته «عبير» :

---

(14) المصدر السابق : ص 77 ـ 29 .

«عطَرت أحلامي بهذا الشذى
من شعرك المسترسل الأسود

الجو من حولي ، ربيع حبا
من خدره النائي إلى الموعد

هذا عبير الحب فجرته
يبحث عن مجرى له في غد»

ثم أصبح ـ الربيع ـ في شعره المتأخر يدل ـ كما مرّ بنا ـ على اليأس والعقم كما في قوله في قصيدة «مدينة السندباد» (15) :

«يا أيها الربيع
يا أيها الربيع ما الذي دهاك ؟
جئت بلا مطر
جئت بلا زهر
جئت بلا ثمر
وكان منتهاك مثل مبتداك» .

ومن خلال عملية الإحصاء للمصاحبات اللغوية لكلمة «الربيع» توصل الناقد إلى استقراء فلسفة الشاعر أو مفهومه للزمن في فترتين من فترات تاريخ حياته . يتمثل هذا المفهوم في النظرة المتفائلة إلى الزمن في شبابه وإلى التشاؤم في المرحلة المتأخرة من حياته (16) .

وفي دراسته لمجموعة من قصائد ديوان «رحلة في الليل وقصائد أخرى» لعبد الصبور ، توصل علي عزت إلى أن الشاعر كرر كثيرا ألفاظا معينة تدل على تشاؤمه ، وحصرها كما يلي :

الموت ومشتقاته	49
الحزن ومشتقاته	16

(15) المصدر نفسه : ص 31 ـ 33 .
(16) المصدر السابق : ص 49 ـ 50 .

السأم	11
الظلام	7
المساء	27
الليل	14

ولاحظ الناقد أيضا ، من خلال هذا الجدول الإحصائي ، أن الشاعر استخدم الألفاظ التي تدل على الظلام التام مثل «الليل» و «الظلام» بنسبة أقل من الألفاظ التي تشير إلى الظلام الجزئي «كالمساء» . وهذا ما يوحي بأن الشاعر لا يزال يؤمن بوجود شعاع من الأمل للخلاص لنفسه وللإنسانية جمعاء (17) . غير أن هذا الشعاع لم يعف الشاعر من الإحساس بالضياع وتفاهة الحياة حوله . وقد انعكس هذا الإحساس في المصاحبات اللغوية التالية (18) :

اللفظ المحوري	المجموعة اللفظية
البحر	الحداد ـ العدم ـ الفكر ـ الموت ـ القول ـ العجز .
الحزن	غريب ـ ثقيل ـ صوت ـ فادح ـ مسخ ـ غامض ـ مستوحش .
الليل	الموحش ـ الأخير ـ الكئيب ـ ظلام .
اليوم	تافه ـ كاذب ـ مكرور ـ موبوء ـ خوان ـ مريضة ـ الغارب ـ المموءة ـ شراك .
الزمن	الحق الضائع ـ السأم ـ المقيت ـ الضرير .
الضياع	رحلة ـ حكاية .

كما حاول الناقد إحصاء بعض التراكيب النحوية التي تميز بها أسلوب صلاح عبد الصبور . فممّا لاحظه ، أن الشاعر كان مولعا باستخدام الجمل الاسمية التقريرية القصيرة في أغلبها ، والمنفية في أقلها . ومعنى هذا أن الشاعر قد عبّر عن

(17) نفسه ص 50 .

(18) المصدر السابق : ص 52 ـ 54 .

غاياته ومواقفه وعواطفه بطريقة إيجابية مركّزة ، وهذا عكس ما هو معروف ـ مثلا ـ لدى بعض الشعراء ، ومنهم عبد الوهاب البياتي ، الذي عبّر عن مواقفه وتجاربه بطريقة سلبية لاكثاره من استعمال أدوات النفي والنهي (19) .

سمة أخرى تميز بها التركيب اللغوي في شعر صلاح عبد الصبور ، انها استخدام الجمل الاسمية النكرة التي تتكون من ثلاثة عناصر : (اسم نكرة في بداية العبارة) متبوع (امّا ، باسم نكرة مضاف اليه ـ أو ـ بصفة نكرة) زائد (صفة نكرة أو اسم نكرة) مثال : (20) قوله في قصيدة «رحلة في الليل» :

كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط

اسم — اسم — صفة

وقوله في قصيدة «السلام» :

وتمطت الرئتان في **صدر زجاجي خرب**

اسم — صفة — صفة

وهناك سمات أخرى تميز بها أسلوب صلاح عبد الصبور منها : تقديم شبه الجملة (المكونة من الجار والمجرور) وعلى الخصوص في الجمل الفعلية ، لتأكيد زمان أو مكان حدوث الفعل (21) ، كقوله في قصيدة «رحلة في الليل» :

«وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم»

وفي قصيدة «الملك لك» :

«وفي الليل كنت أنام على حجر أمي»

---

(19) المصدر نفسه : ص 57 ـ 59 .

(20) المصدر السابق : ص 60 ـ 61 .

(21) المصدر نفسه : ص 61 ـ 63 .

وفي قصيدة «الناس في بلادي» :

«وعند باب قريتي يجلس عمي مصطفى»

وقوله في نفس القصيدة :

«وفي الجحيم دحرجت روح فلان» .

وهكذا ، فقد تكون للمنهج الإحصائي ـ كما طبقه علي عزت ـ فوائد في فهم النص الأدبي ، لو استغل الإحصاء في البحث عن أبعاد معاني الألفاظ المحورية أو غيرها من السمات التي تميز بها أسلوب الشاعرين ، وليس في تقرير ظواهر مباشرة وسطحية ، لا تكلّف مشقة عملية الإحصاء لإثباتها .

على أن الباحث لا يجحد الناقد في أنه قد توصل ـ أحيانا ـ إلى نتائج تبدو مقبولة ، ولكنه ينفي أن تكون هذه النتائج كاملة لا يعوزها التمعّن المتأني في ذلك العقد (كالمجموعات اللفظية) الذي يحصر مجموعة من الخصائص الفنية تكمن فيها رموز كثيرة .

كذلك فإن استغلال الناقد للمنهج اللغوي الحديث أضفى على دراسته طابع الدراسة اللغوية ، لدرجة أن قارىء مثل هذه الدراسات يحس أنه أمام تحليل «لغوي» لنص أدبي لا أمام تحليل «نقدي» له . والسر في ذلك أن الناقد توقف عند عملية الإحصاء ولم يبرحها إلى ما يمكن أن يقدمه إحساسه بتلك اللفظية أو التراكيب النحوية من مدلولات ورموز تجمع أبعاد النص الأدبي .

*

*   *

من خلال تلك الأعمال النقدية التي تبنّى أصحابها المنهج الإحصائي في دراسة العمل الأدبي ـ مع الاختلافات الجزئية في تطبيقاتهم ـ يمكن استخلاص مجموعة من الملاحظات ، أهمها :

أن للمنهج الإحصائي دورين : دور إيجابي ، ودور سلبي . فهو مفيد للدارس لو استطاع استغلال المصاحبات اللفظية أو المجموعات اللغوية أو التراكيب النحوية ،

أو غيرها من الظواهر الفنية ، في البحث عن أبعاد الرموز التي تكمن وراء الدلالات المباشرة لتلك التراكيب .

وهو مخلّ بالدراسة الأدبية إذا اقتصر فيه على العملية الإحصائية فقط كإحصاء الألفاظ التي تصاحب لفظا محوريا معينا مثل لفظة « الزمن » في دراسة علي عزت لشعر السياب ، حيث توصل إلى أن كل تلك الألفاظ التي تحف باللفظ المحوري (الزمن) ما هي سوى أشعة عكسها اللفظ المحوري . وبغض النظر عما تتسم به مثل هذه النتائج من قلق فإن اللفظ المحوري نفسه كثيرا ما يكون هو بدوره لفظا فرعيا بالنسبة لما يخفي وراءه من الرموز الخافية ، أو بمعنى آخر ، فإن لفظ «الزمن» قد تكون مصاحبا لألفاظ أخرى ، لا تنكشف دلالاته إلاّ في ضوئها .

ولعل أهم ما يقوم به المنهج الإحصائي هو حصره المعنى العام في مجموعة من الأشعة ، بحيث يسهل تتبعها بعد ذلك . وقد يكون على عزت على حق ، حين وصف هذا المنهج بأنه يجيب عن السؤال «من أين ينبغي أن يبدأ النقد ؟» (22) . فهو مفيد لو بدئ به ، ولكنه لا يجدي كثيرا ، إذا توقف الدارس عنده ، دون أن يتابع تلك العملية بتحليل مفصل للنتائج التي توصل اليها في الإحصاء . فقد توصل ، مثلا ، علي عزت ، إلى أن صلاح عبد الصبور يكثر في شعره من تقديم شبه الجمل في الجمل الفعلية ، ومن استخدام أنماط من الجمل ذات العناصر النكرة والجمل الاسمية القصيرة المثبتة ... دون أن يحاول تقديم تبرير كاف لتفسير هذه الظواهر التي تكمن فيها ـ عادة ـ عبقرية الشاعر وعمله الأدبي .

على أن هذه السلبيات لا تكمن في تطبيق هؤلاء النقاد للمنهج الإحصائي بقدر ما تكمن في المنهج ذاته :

أ ـ فهو يكتفي بإحصاء ظواهر معينة كثر ترديدها في النص الأدبي ، ثم يحاول البت فيها من خلال نسبة ترديدها فقط ، منطلقا من أن كثرة الشيئ كافية لأن تكون شاهد إثبات له أو عليه .

---

(22) المصدر السابق : ص 63 .

ب – يعول على اللفظ في ذاته ، مع أن اللفظ ما هو سوى رسم على ورق ، حياته تكمن في علاقته ببقية الألفاظ ، أي في السياق . وهذا من البديهيات التي توصل اليها علم اللغة الحديث (23) والبلاغة العربية القديمة ، وخاصة نظرية «النظم» عند الجرجاني .

حـ – لا يبتعد كثيرا عن المناهج السياقية ، فهو لم يزد عن أنه حصر الألفاظ أو التراكيب التي تكوّن بينها شجرة واحدة ، وحاول الوصول من خلال هذا الجمع إلى نتيجة معينة (نظرة الأديب إلى الحياة أو موقفه – مثلا – من الحياة ...) قد يكون لها جانب من الصحة (من حيث علاقة الأديب بأدبه) ولكن ليس هذا كل ما هو مطلوب .

د – بالإضافة إلى هذا ، فإن من الصعب تطبيق هذا المنهج على بعض الأنواع الأدبية كالرواية والمسرحية الطويلة ، إذ يتعذر على أي ناقد حصر المجموعات اللفظية أو المصاحبات اللغوية أو غيرها من الخصائص الفنية في التركيب اللغوي في مثل هذه الأنواع الأدبية ، فضلا عن أن هذه الأنواع لا تتمتع – كما سبق الإشارة – بالتراكيب اللغوية التي يتمتع بها العمل الشعري وبعض الأعمال القصصية القصـيرة .

ونتيجة هذا كله ، توقف – أو كاد يتوقّف – المنهج الإحصائي في بداية طريقه ، سواء في النقد العربي المعاصر أو في النقد الغربي ، ولم يعد يستعمل إلا عند بعض أصحاب المناهج النفسية الذين استغلوه في محاولة اكتشاف ظواهر معينة في نفسية الأديب أو في المحيط الذي كان يعيش فيه .

---

(23) F. de SAUSSURE, cours de linguistique générale, p. 16.



الملحق

الفصل الأول : المنهج المقارن

الفصل الثاني: المنهج التكاملي



الفصـــل الأول

المنهج المقارن



ونقصد بالمنهج المقارن في النقد الأدبي الجانب الذي يقوم فيه الدارس بتحليل العمل الأدبي في ضوء عملية المقارنة . ولا نرمي إلى ما يصل اليه من تحديد لنقاط التقارب والتشابه أو التأثر والتأثير فحسب ، وإنما نريد دراسة الناقد لتلك العوامل ذاتها من خلال البناء الفني للعمل الأدبي .

وقبل أن نتطرّق إلى محاولة معرفة معالم هذا المنهج في النقد الأدبي المعاصر في مصر ، يكون من الأفضل أن نلقي نظرة سريعة على الخصائص التي يتميّز بها «الأدب المقارن» .

يتفق مؤرخو الأدب على أن مصطلح «الأدب المقارن» قد ظهر في فرنسا حوالي سنة 1892 حيث تحدث «فيلمـان» عن «المقارنة الأدبية» مسايرا في ذلك الدراسات المقارنة في بعض العلوم ، مثل ما هو عند «كوفيـه» الذي استعمل مصطلح «التشريح المقارن» عام 1800 أو «علم الحياة المقارنة» أو «الميتولوجيا المقارنة» أو «علم اللغة المقارن» (1) .

وظل مجال هذا العلم يتسع حتى أصبح فيا بين الحربين العالميتين علما قائما بذاته كسائر العلوم الأدبية الأخرى (2) .

---

(1) للتوسع أنظر مثلا : «الأدب المقارن» بول فان تيجم وكتاب «الأدب المقارن» للدكتور محمد غنيمي هلال وكتاب «الأدب المقارن» للدكتور إبراهيم عبد الرحمن وكتاب :

La littérature comparée M.F. Guyard, serie que sais-je, N° 499.

(2) أنظر مثلا : M.F. Guyard- la littérature comparée : p. 9-11.

وقد اتفق الدارسون المقارنون على بعض الشروط التي ينبغي توافرها في الدارس المقارن والخصائص التي يقوم عليها «الأدب المقارن» وتجعله قابلا للمقارنة .

أما فيما يتعلق بالشروط التي يعتبرها الدارسون المقارنون ضرورية للدارس المقارن فمن أبرزها :

ثقافة الدارس ذاته بحيث ينبغي أن تتوفر لديه ثروة ثقافية واسعة حتى لا يصعب عليه إدراك مدى العلاقات الفنية والتاريخية والاجتماعية والنفسية أو أية علاقة أخرى قد تربط عملا فنيا بعمل فني آخر .

وبالإضافة إلى الثروة الثقافية فهو مطالب أيضا بإجادة ـ على الأقل ـ اللغتين اللتين يقوم بمقارنة أدبيهما (3) .

أما العمل الأدبي الذي يمكن مقارنته بعمل أدبي آخر فأبرز ما يشترط فيه احتواؤه على بعض الملامح التي تربطه بعمل أدبي آخر ، ويقوم البحث حينئذ على تحديد هذه الملامح أو العلاقات ، وعن طريقة انتقالها من عمل إلى آخر . ويحصر الدارسون المقارنون أهم السبل التي يسلكها تأثير عمل أدبي في آخر ، فيما يسمونه بالمصادر والوسائط .

والمقصود بالمصادر ، البحث عن المنابع التي استقى منها الكاتب أفكاره . وتصنّف المصادر إلى ثلاثة أنواع :

1 ـ مصادر مدونة : يقصد بها المطبوعات (الكتب الأدبية ـ الكتب النقدية ـ الكتب العلمية ـ المجلات ـ الصحف ...) وهي من أكثر المصادر فعالية في عملية الانتقال الثقافي .

2 ـ مصادر سمعية أو بصرية : يقصد بها ـ على الخصوص ـ ما قد يشاهده الشخص في رحلاته من مناظر وما يسمعه أثناءها من كلام أو حكايات أو أغان ... قد تنطبع في مزاجه ويتأثر بها ولو بطريق غير مباشر .

---

(3) Ibid. p. 12-14.

3 ـ مصادر شفوية : وهي أيضا ما يتناقله الناس شفويا ، وأكثر ما تكون هذه المصادر في الحكايات والأغاني الشعبية .

أما الوسائط فيقصد بها السبل التي تسلكها الموضوعات والأفكار الأدبية من لغة إلى أخرى (أو من أدب قومي إلى أدب قومي آخر يختلف عنه في اللغة) . وتصنّف هذه الوسائط ـ عادة ـ إلى نوعين :

1 ـ أشخاص من الأدباء والكتاب والمترجمين الذين ـ بحكم ثقافتهم الواسعة وإتقانهم للغات الأجنبية ـ يقومون بنقل الآثار الفنية من تلك اللغات إلى لغتهم سواء عن طريق الترجمة أوعن طريق التلخيص ، أوعن طريق التأثر بأعمال تلك اللغات ومحاولة صياغة أعمالهم في ضوئها .

2 ـ الكتب والنصوص المدونة ويقصد بها المؤلفات المترجمة (4) .

وتجدر الإشارة أخيرا إلى أن مصطلح «الأدب المقارن» لا يدل دلالة صحيحة على عملية المقارنة التي يقوم بها الدارسون ، ولذلك فقد أخذ منذ نشأته أسماء مختلفة «الآداب الحديثة المقارنة» «تاريخ الآداب المقارن» «التاريخ الأدبي المقارن» ، والمقصود بكل هذا أن الأدب المقارن هو تاريخ العلاقات الأدبية العالمية ، وأن الدارس المقارن يقوم ـ انطلاقا من الحدود القومية أو اللغوية ـ بدراسة التبادل في المعاني والأفكار والموضوعات والعواطف بين اثنين أو أكثر من الآداب (5) .

تلك كانت نبذة موجزة حول معالم ما يسمى بالأدب المقارن . ولما كان هدفنا في هذه الدراسة ليس البحث في خصائص الأدب المقارن ، وإنما بحث عن المنهج الذي تبنّاه الدارسون المقارنون في دراساتهم للأعمال الأدبية ، فإننا سنقتصر

---

(4) أنظر مثلا : د . إبراهيم عبد الرحمن «الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق» مكتبة الشباب ـ القاهرة ـ الطبعة الثانية 1978 ، ص 193 ـ 195 وانظر أيضا :
La littérature comparée - que-sais-je N° 499 pp : 15-26.

(5) أنظر مثلا : La littérature comparée - N° 499. p. 12 وكتاب «نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبي» د . عبد المنعم اسماعيل ـ الجزء الأول ـ مطابع الناشر العربي ـ القاهرة عام 1977 ص 92 ـ 114 . وكتاب «نظرية الأدب» رونيه ويلك أوستن وارين ص 57 ـ 66 .

على متابعة خصائص الدراسات المقارنة ـ من زاويتها النقدية ـ في النقد الأدبي المعاصر في مصر .

وللدراسات المقارنة في مصر تاريخ يرجع إلى الأربعينات من هذا القرن ، إذ قام بعض النقاد (طه حسين ـ محمد مندور ـ لويس عوض ...) ببعض الدراسات المقارنة ، وان كانت قد ظلت جزئية ، لا تتعدّى الإشارة إلى عناصر التشابه بين العمل الأدبي المدروس والعمل الأدبي أو الأعمال الأدبية في لغات أخرى .

أما الحركة النقدية المقارنة في مصر ، فقد عرفت ـ بصورة خاصة ـ مع محمد غنيمي هلال وإبراهيم عبد الرحمن محمد .

ويرجع دور محمد غنيمي هلال في هذه الحركة إلى اختصاصه في «الأدب المقارن» إذ حصل على درجة الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة السوربون بفرنسا ، وظل ـ بعد تخرجه ـ يقدم الدراسات التنظيرية والتطبيقات في مجال «الأدب المقارن» (6) .

ولكن أبرز سمة غلبت على الدعوة التنظيرية عند محمد غنيمي هلال ، هي أنه لم يخرج عن ترديد ما عرف عن «الأدب المقارن» من شروط وخصائص (7) . وقد نلمس له العذر عن هذا ، إذا حصرنا مجهوداته في محاولة تقديم هذا العلم الجديد إلى ساحة النقد الأدبي العربي . وهذه المهمة تتطلّب ـ بطبيعتها ـ التركيز على التعريفات والاكتفاء بتقديم النماذج التطبيقية في ضوء تلك التعريفات .

أما إبراهيم عبد الرحمن فأهم ما يلفت النظر في دراساته المقارنة ـ رغم قلتها ـ أنه حاول ـ فيها ـ تصحيح الملابسات التي وقعت حول مصطلح «الادب المقارن» . إذ رفض أن يكون هذا المصطلح هو التعبير السليم عن الدراسات المقارنة أو الأدب المقارن . يقول «ونريد أن نتساءل هل يعني هذا المصطلح (الأدب المقارن) وجود

---

(6) لعل أشهر كتاب تنظيري في هذا المجال هو كتاب «الأدب المقارن» دار العودة ودار الثقافة ـ بيروت ـ الطبعة الخامسة ـ بدون تاريخ .

(7) أنظر مثلا كتابه «دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر» معهد الدراسات العربية عام 1961 ـ 1962 القاهرة .

نتاج أدبي يمكن أن يطلق عليه اسم «الأدب المقارن» ؟ بالطبع ليس هناك شئ من هذا النوع ـ وإنما الذي يقصد اليه الدارسون هو تلك المحاولات النقدية التي تدخل بالدراسات المقارنة إلى ميدان «التاريخ العام للأدب» ومن ثم يصبح مفهوم مصطلح «الأدب المقارن» من خلال هذه الوظيفة ، مفهوما مفضلا» (8) .

والحق أنه ليس هناك أدب مقارن وإنما هناك دراسات مقارنة ، لأن الأدب هو نفسه «يقارن» والدراسات التي تقوم بهذه المقارنة هي بالطبع أقرب إلى العمل النقدي منها إلى العمل الأدبي . وان كان بعض الدارسين يعدّون الأثر النقدي الذي ينتج عن الدراسات النقدية أو المقارنة عملا إبداعيا ثانيا شبيها بالعمل الأدبي» (9) .

وبغض الطرف عن كون النقد عملا إبداعيا أو عملا تعبيريا أو وصفيا ، يفضّل استعمال مصطلح النقد المقارن ـ بكسر الراء ـ بدل مصطلح الأدب المقارن ، إذ أن النقد المقارن «دراسة غايتها الكشف عن القيم الفنية الكامنة في الأعمال الأدبية وتفسيرها ، وهذه الغاية لا يتم تحقيقها إلا إذا استطاع الناقد أن يحل رموز هذا العمل بالكشف عن المنابع والمؤثرات التي انتقلت إلى الكاتب أو الشاعر من الآداب الأخرى» (10) .

ونفهم من هذا أيضا أن النقد المقارن لا يقتصر على دراسة أو تتبع المؤثرات والروابط أو العلاقات التي تجمع عملا أدبيا بعمل أدبي أو بأعمال أدبية أخرى وإنما يقوم أيضا بدراسة البناء الفني للعمل الأدبي المقارن .

وبفضل هذه الخاصية تختلف الدراسات المقارنة في الميدان الأدبي عن الدراسات المقارنة في الميادين العلمية ، فهي في الميادين العلمية «تعني دراسة الظواهر الطبيعية المختلفة ورصد الوقائع المتباعدة لاكتشاف الصلات الحقيقية التي تربط بينها ، واتخاذ ذلك طريقا علميا لاستخلاص القوانين العامة التي تخضع لها هذه

---

(8) د . إبراهيم عبد الرحمٰن محمد : الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق ـ مكتبة الشباب ـ القاهرة ـ الطبعة الثانية 1978 ، ص 9 .

(9) المصدر نفسه : ص 10 ـ 11 (لقد توسعنا في هذه الفكرة ـ أنظر الفصلين الأول والثاني من الباب الثالث في هذا البحث) .

(10) المصدر نفسه : ص 10 .

الظواهر وسيرها ... (أما فيما يتعلق بالدراسة المقارنة في ميدان الأدب) فهي (...) ليست مجرد تصنيف فني أو تاريخي للظواهر والموضوعات التي تتشابه في مختلف الآداب ، تصنيفا يؤدي إلى «ارواء حب الاطلاع أو اصدار الأحكام التقويمية على الموضوعات الأدبية المتشابهة» ... كما (أنها ليست) مجرد وسيلة إلى إنماء الذوق وإذكاء التفكير ، ولكن قيمة الدراسات الأدبية المقارنة تاريخية ـ بمعنى أنها منهج نقدي لبناء تاريخ أدبي متكامل تعلّل فيه الظواهر الأدبية تعليلا دقيقا ، وتردّ إلى أصولها التي انتقلت منها» (11) .

ولكي تكتمل معالم المنهج المقارن في النقد الأدبي نحاول متابعة نموذج تطبيقي . وليكن دراسة إبراهيم عبد الرحمن لمسرحية «أوديب الملك» لتوفيق الحكيم .

نعرف أن أسطورة «أوديب» من الأساطير التي غزت الآداب العالمية . ومن ثم فإن دراسة النتاج الفني الذي يتعامل مع هذه الأسطورة يكون ـ في نظر أصحاب الأدب المقارن ـ جديرا بالمقارنة .

وقد حاول إبراهيم عبد الرحمن البحث عن العلاقات والظواهر التي تربط هذه المسرحية بمسرحيات أخرى نسجت حول أحداث هذه الأسطورة ، ومن أقدمها مسرحية «سوفوكليس» وان كان الناقد يرجح أن توفيق الحكيم قد تأثر بمسرحية «أوديب» لأندريه جيد (12) .

وقد شرح المنهج الذي سار عليه في دراسته لمسرحية الحكيم بقوله « كان علينا في سبيل دراستها (مسرحية أوديب الملك) دراسة مقارنة أن نلتمس الإجابة عن هذا السؤال : ما هي التغييرات التي أحدثها توفيق الحكيم في المسرحية ، والتحويرات التي أدخلها على شخصيات الأسطورة الأصلية ؟ وما هو الغرض الذي كان يرمي اليه من ورائها ... ومدى نجاحه في هذا العمل ؟» (13) .

---

(11) المصدر نفسه : ص 12 .

(12) المصدر نفسه : ص 260 .

(13) المصدر السابق : ص 265 .

أما عن التغييرات التي أحدثها الكاتب في أحداث المسرحية ومواقفها فإن المقارن يلاحظ أن أهم ما حاول القيام به الكاتب في مسرحيته هو «تخليص المسرحية من العناصر الأسطورية القديمة التي تربط أحداثها بالعقيدة الوثنية لليونان القدماء... وإبراز الصراع بين الحقيقة والواقع» (14).

ومن أجل تخليص المسرحية من العناصر الأسطورية يرى الناقد أن الكاتب حاول أن ينسب تدبير الوحي الالهي إلى «ترسياس» بصفته المدير الحقيقي لفكرة هذا الوحي، وذلك لكي يستطيع أن يدفع «لايوس» إلى التخلص من وريث عرشه «أوديب» وبالتالي يتاح للشعب ـ على حد اعتقاد ترسياس ـ أن يتخلص من عائلة «لايوس» وتتاح له فرصة اختيار الملك بإرادته الحرة. على أنه ليس هذا هو الغرض الذي رمى اليه الكاتب، وإنما غرضه ـ فيما يرى الناقد ـ يتصل بمحاولة تنزيه الاله عن الظلم أو التعسف الذي ألحقه به «سوفوكليس» في مسرحيته، التي يظهر فيها الصراع واضحا بين الإنسان والاله (15).

ويصل المقارن من هذا إلى فكرة إثبات العدالة الالهية في مسرحية توفيق الحكيم مرتبطة بتخليص المسرحية من الجو الأسطوري. غير أن الكاتب «لم يقدر له أن يدلل على ثبوت العدالة للاله، كما أنه لم يقدر له تخليص المسرحية من عناصرها الأسطورية» (16).

كما وصل المقارن ـ أيضا ـ إلى توضيح التغيير الآخر الذي أحدثه الكاتب في الأحداث النهائية في المسرحية، إذ أن «سوفوكليس» كان قد جعل «أوديب» يشعر بالجرم الكبير لما عرف أنه متزوج أمه، بينما حاول توفيق الحكيم أن يخفّف من هذا، وجعل «أوديب» يفضّل الاستمرار في الحياة الزوجية مع أمه، ويتأسف لأمه التي رفضت البقاء معه في عش الزوجية وفضلت الموت (17).

---

(14) المصدر نفسه: ص 267.
(15) المصدر نفسه: ص 267 ـ 268.
(16) المصدر السابق: ص 268.
(17) المصدر نفسه: ص 270.

ذلك كان فيما يتعلق بالتغييرات التي أحدثها توفيق الحكيم في أحداث مسرحيته . أما التغييرات التي أحدثها في مواقف الشخصيات فكانت ـ جذرية أيضا . فالشخصية الأولى «أوديب» أصابها «على يد الحكيم تصدع كبير ، بحيث لا يدل سلوكها في مسرحيته على شيْ من النبل على نحو ما امتازت به في مسرحية (سوفوكليس)».

كما أن هذا التصدع ، اتسمت به شخصية «ترسياس» الكاهن ومعظم بقية الشخصيات (18) .

ومن خلال ما سبق يصل المقارن إلى أن الكاتب لم ينجح في بلوغ الغرض الذي كان يرمي اليه من خلال تغييرات بعض الأحداث ومواقف الشخصيات والجو العام للأسطورة الاغريقية (19) .

على أننا في هذا العرض القصير قد أهملنا جوانب الدراسة الفنية التي كانت تتخلل الدراسة المقارنة عند المقارن ، حيث تجلت في دراسته لمواقف وأحداث شخصيات المسرحية ، وموقفه من المصادفات التي غمرت المسرحية وموقفه من ضعف أدلة تنزيه الاله من التعسف وغيرها من المآخذ الفنية الموجهة إلى مسرحية الحكـيم .

*

* *

في ضوء ما مرّ ، يتجلى لنا أن المنهج المقارن في النقد الأدبي إضافة إلى ساحة الدراسات الأدبية المعاصرة في مصر . غير أن هذه الإضافة لا تكون إيجابية إلاّ إذا توفّر في هذا المنهج شرط. أساسي هو :

أن لا يقتصر الدارس المقارن على تتبع الخصائص المتشابهة بين الأعمال التي يقوم بمقارنتها ، أو يكتفي بالبحث عن المصادر والتأثيرات وغيرهما من المسائل الخارجية التي ليست لها فائدة كبيرة في تحليل العمل الأدبي .

---

(18) المصدر نفسه : ص 270 ـ 271 .

(19) المصدر السابق : ص 271 ـ 272 .

والحق أن الدارس المقارن الذي يكتفي بعملية البحث عن المصادر أو المنابع أو غيرها من العوامل التي تربط عملا أدبيا بعمل أو بأعمال أخرى ، ولا يتعدى هذه العملية إلى الدراسة الباطنية (الدراسة الفنية) يكون قد أهمل مهمة أساسية من مهمات النقد المقارن .

على أنه مهما كانت المآخذ التي يمكن أن توجه إلى هذا المنهج ، فهو منهج حديث ، لا يزال يتطلع إلى محاولة تأسيس أركانه وتعبيد سبيله .

*

* *



الفصل الثاني

المنهج التكاملي



ونعني به المنهج الذي يدرس العمل الأدبي دراسة لا تخضع لمنهج معين . فهو ليس منهجا تأثريا ، وليس منهجا من مناهج الاتجاه الاجتماعي أو النفسي أو التاريخي أو الجمالي ، بل هو مجموع هذه المناهج المتفرقة ، قد استغل بطريقة لا توحي بأن مطبّقها منحاز إلى منهج معين منها .

وفيما يتعلق بوجود هذا المنهج في النقد العربي المعاصر في مصر فإن من الممكن أن نعدّ منه معظم الدراسات الجامعية التي قدّمت منذ الخمسينات ، حيث اتسمت - إلى حد ما - بطابع المنهج التكاملي . كما أن هناك بعض النقاد قد التزموا - إذا جاز التعبير - بالرؤية التكاملية إلى الأعمال الأدبية التي درسوها ، منهم - على سبيل المثال لا الحصر - عبد القادر القط وأحمد كمال زكي وإبراهيم عبد الرحمن محمد .

*

*   *

وقد سبق أن صنّفنا بعض دراسات عبد القادر القط ضمن المنهج الإنساني إلى جانب دراسات محمد مندور ولويس عوض ومجموعة أخرى من الدارسين الذين تميّزت دراساتهم بمراعاة الجانب الإنساني في العمل الأدبي . غير أن رؤية عبد القادر القط «الإنسانية» إلى العمل الأدبي لم تكن - (بخلاف رؤية أولئك الاجتماعيين الإنسانيين الذين انحازوا إلى أحكام المنهج الإنساني انحيازا كاملا) - سوى جانب واحد من جوانب كثيرة أطلّ منها على العمل الأدبي . وقد صدق أحمد كمال زكي حين شبهه بمن أمسك بطرفي العصا ، فلا هو إلى يمين ولا هو

إلى اليسار (1) . أي أنه ظل من «المحايدين» (2) . وان كانت صفة «المحايدة» تشير إلى اختلاف موقف أصحاب المنهج التكاملي من الايديولوجيات المعاصرة لهم بالنسبة إلى موقف بعض الدارسين الذين اتّسمت مناهجهم - أحيانا كثيرة - بالطابع التكاملي . ولعل من أشهر هؤلاء النقاد : محمد مندور وعز الدين اسماعيل ، فالأول كان موقفه الأيديولوجي معروفا في كل منهج تبنّاه . فنظرة مندور كانت في كل منهج نقدي تبنّاه (المنهج التأثري - المنهج اللغوي - المنهج الإنساني) تخضع من جانب أو من آخر ، إلى موقفه الأيديولوجي ، مما جعل كل المناهج التي استغلها طوال حياته النقدية لا تتسم بخاصية التكامل ، وإنما هي مجرد مراحل نقدية مرّ بها الناقد لا تكاد ترتبط مرحلة بأخرى . وبالمثل فإن عز الدين اسماعيل ، على الرغم من أنه يختلف عن مندور من حيث المواقف الأيديولوجية ، بل هو لم يتّخذ موقفا أيديولوجيا معينا ، ولكن انحيازه شبه الكامل في كل مرحلة نقدية (المنهج الجمالي - المنهج الاجتماعي - المنهج النفسي) إلى منهج أو نظرية أدبية معينة جعل دراساته بمثابة حلقات نقدية متفرقة ، يصعب أن نحصل في كل حلقة أو مرحلة نقدية على مجموعة من المناهج في دراسة واحدة ، بينما يسهل أن نجد في كل طور من أطوار حياته النقدية - بل وحياة معظم النقاد الآخرين - منهجا نقديا معيّنا ، هو الذي طغى على بقية المناهج .

وقد سبق أن بيّنا كيف أنه يتعذّر على أيّ ناقد أن يسلم من تداخل بعض المناهج في دراساته ، غير أن هذا التداخل إذا وجد بنسب متباينة ، فإن المنهج القائم عليه يظل غير متكامل ، فالمنهج التكاملي هو الذي يقوم - كما قلنا - بمراعاة مختلف المناهج في آن واحد . ولذلك فقد يصدق القول هنا بأن المنهج التكاملي هو منهج «اللامنهج» . علما بأننا لا نقصد باللامنهج «الفوضى» في التعامل مع المناهج .

---

(1) د . أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1972 ، ص 107 .

(2) د . أحمد كمال زكي : نقد دراسة وتطبيق - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر عام 1967 ، ص 90 .

وقبل معرفة معالم المنهج التكاملي عند عبد القادر القط ينبغي متابعة مفهومه العام للعمل الأدبي .

للأدب ـ فيما يرى ـ وظيفتان : وظيفة ترفيهية وأخرى تعليمية . وهو ينطلق في هذه النظرية من زاويتين أساسيتين : أن العمل الأدبي مرتبط بكل ما يحيط به ، يتأثر به ويؤثر فيه ، وأنه في نفس الوقت ليس مجرد وثيقة لما يحيط به (3) .

وفي ضوء هذا المفهوم للعمل الأدبي ، ومن خلال ما سبق معرفته ـ (في المنهج الإنساني في الباب الأول) ـ من أن عبد القادر القط ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه ظاهرة حضارية وفنية ، وبأنه وسيلة فنية وجمالية يفصح بها الأديب عما يشغله ويشغل بيئته من قضايا ومواقف (4) ـ نصل إلى تحديد المنهج التكاملي عند عبد القادر القط ، ويمكن تلخيص عوالمه في النقاط التالية :

1 ـ تفسير العمل الأدبي في ضوء عصره وظروفه الحضارية والتاريخية (5) ، وفي ضوء حياة صاحبه وأحواله الشخصية (6) ، وبشرط أن لا يتوقف التفسير عند هذا الحدّ . فالتفسير الصحيح للعمل الأدبي والتقويم السليم له ، يتطلبان دراسة مقومات بنائه الداخلي وصوره الفنية . وهذا لا يتم ـ أيضا ـ إلا إذا حرص الناقد على التوازن الدقيق بين الظواهر والآراء والقضايا التي تبدو ـ أحيانا ـ متناقضة ، وحاول إقامة توازن فني بين البناء والمحتوى في العمل الأدبي ، وربط القديم بالجديد ومحاولة فهم القديم فهما فنيا ، وتفسير قضاياه تفسيرا حضاريا . ذلك بالإضافة

---

(3) في الأدب المصري المعاصر : ص 6 ، وفصل «الأدب بين الغاية والفن» في نفس المصدر ، وكتابه «قضايا ومواقف» ص 84 ـ 86 ، وكتابه «في الأدب العربي الحديث» ص 134 ، ومقدمة هذا الكتاب بقلم د . إبراهيم عبد الرحمن ص 302 .

(4) لقد ظلت هذه النظرية تتردد في كل أعمال عبد القادر القط ، وقد أشار إلى هذا أيضا ، د . إبراهيم عبد الرحمن في المقدمة التي كتبها لكتاب عبد القادر القط «في الأدب العربي الحديث» وفي دراسته لكتاب «في الشعر الإسلامي والأموي» لعبد القادر القط أيضا ، وقد نشر في كتابه «دراسات عربية» ط 1 1977 .

(5) في الأدب العربي الحديث ، ص : 112 ـ 348 .

(6) المصدر نفسه : ص 60 .

إلى ضرورة مراعاة التداخل بين الرومانسية والواقعية في العمل الأدبي وغيرها من القضايا كقضية الحرية والالتزام ... وكل هذه العناصر هي ـ في المنطق النقدي لعبد القادر القط ـ أساسيات للتفسير الكامل للعمل الأدبي (7) .

2 ـ البدء بالدراسة الفنية للعمل الأدبي ، إذ أن قيمة أي محتوى فنّي تظل منحطة إذا لم يكتمل الشكل أو الإطار الذي يحتويه (8) .

والمقصود هنا أن يبدأ الناقد بدراسة البناء الفني للعمل الأدبي الذي يريد تحليل مضمونه الفني . ولا شك في أن هذه «القاعدة» قد تكون ضرورية ومجدية بالنسبة لأصحاب المنهج التكاملي ـ وبصورة خاصة ـ في دراساتهم لأعمال الأدباء الناشئين . والعمل الأدبي الجديد قمين بدراسة مقوماته الفنية قبل مضمونه الفني .

3 ـ الحكم على قيمة العمل الأدبي بمقدار ما في صياغته ومضمونه من فـن (9) .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن عبد القادر القط يرى أن اختيار الموضوعات الأدبية يرجع أساسا إلى ثقافة الأديب ، فليس كل موضوع صالحا لأن يصبح مضمونا فنيا عند كل أديب ، أو بمعنى آخر ، كل موضوع يمكن أن يصبح مضمونا فنيا إذا استطاع الأديب معالجته . فكثيرا ما وقع الأدباء في أخطاء فنية نتيجة عدم إلمامهم بمتطلبات الموضوعات التي يقومون بتشخيصها (10) .

4 ـ بالإضافة إلى هذه الخصائص التي يتميز بها المنهج التكاملي عند عبد القادر القط ، فإن من أبرز الخصائص التي تميز بها المنهج التكاملي ـ كما

---

(7) تتخلل هذه القضايا كل أعمال الدكتور عبد القادر القط ، سواء في دراسته للأدب العربي القديم أو في دراسته للأدب العربي الحديث . وانظر أيضا «دراسات عربية» د . إبراهيم عبد الرحمن وعفت الشرقاوي ـ مكتبة الشباب 1977 ص 112 ـ 115 .

(8) في الأدب العربي الحديث : ص 141 .

(9) في الأدب العربي الحديث : ص 60 ، «النقد الأدبي الحديث» : للدكتور أحمد كمال زكي ص 107 ، ومقدمة الدكتور إبراهيم عبد الرحمن لكتاب «في الأدب العربي الحديث» للدكتور القط .

(10) في الأدب العربي الحديث ص 111 ، قضايا ومواقف ص 87 ، وانظر أيضا موقفه من ديوان «أغاني أفريقيا» في الفصل الثالث من الباب الأول في هذا البحث .

طبقه القط أو غيره من التكامليين ـ : النزعة التوجيهية مع العلم أن المهمة التوجيهية في هذا المنهج لم تتسم بالدعوة الصريحة إلى منهج معيّن بقدر ما حافظت ـ بفضل تشبثها بالرؤية المحايدة ـ على توجيه الأدباء ، والشباب منهم بوجه خاص ، إلى ضرورة الاستعانة بما يخوّل لإنتاجهم أن يتبوّأ مكانة الروائع الفنية .

*

* *

وقد استغل عبد القادر القط تلك المبادئ في معظم أعماله التطبيقية (11) . ففي دراسته ـ مثلا ـ للمجموعة القصصية «أرزاق» لسعد الدين وهبة ، نلاحظ أن الناقد اعتمد في تحليلها على حياة الأديب والوسط الذي كتب فيه كل قصة ، محاولا من خلال ذلك متابعة مضمون كل قصة ، وما يرمز له من دلالات اجتماعية أو نفسية أو إنسانية ، دون أن توحي دراسته لهذه المجموعة بأنه نظر اليها من خلال منظور معين .

أما من حيث أسلوب هذه المجموعة وبناؤها ، فالناقد قد تتبع كل عنصر مبيّنا الجوانب الإيجابية وجوانب الضعف بطريقة لا توحي بأنه يريد توجيه الأديب إلى اتخاذ نمط فني معين أو اتجاه فكري ما ، بقدر ما توحي بأنه يريد إنارة الطريق وتعبيدها أمام الأديب . ولا أدلّ على هذا من قوله في ختام هذه الدراسة ، بل وما يشبه هذا في ختام معظم دراساته ، «... وبعد فإننا نرحّب بهذه الملكة الكبيرة الجديدة في نشاطنا القصصي راجين أن يتابع ما أتبعه من تطور مستمر حتى ينتهي إلى آفاق عالية من التجربة والإبداع» (12) .

---

(11) ومن العدل الإشارة هنا ، إلى أن الدكتور عبد القادر القط ، لم يقم بتقديم التنظيرات لمنهجه النقدي ، ثم يعقبها بالتطبيقات ، شأن ما رأينا عند معظم النقاد ، وإنما كانت تنظيراته مجرد آراء وملاحظات تتخلل أعماله التطبيقية . وقد يكمن سر هذا في أنه لم يكن يريد فرض منهج محدد ، أو الوقوف موقفا معينا من الدراسات التي درسها .

(12) في الأدب العربي الحديث : ص 121 ، وفيما يتعلق بالدراسة كلها أنظر من ص 112 ـ 121 في نفس المصدر .

وإلى جانب القصة القصيرة اهتم عبد القادر القط بدراسة الأنواع الأدبية الأخرى (قصيدة ـ مسرحية ـ رواية ـ أعمال أدبية عامية) مطبّقا ـ إلى حدما ـ نفس المنهج .

*

* *

أما نظرية الأدب عند إبراهيم عبد الرحمن فأهمّ ما تتميز به أنها تنظر إلى العمل الأدبي على أنه تعبير عن عواطف «ذاتية جماعية في آن واحد» (13) . وترى أن الصلة التي تربط العمل الأدبي بظروفه الخارجية متينة ومتنوعة «ولكنها مع ذلك خبيئة وعميقة» (14) . فالعمل الأدبي ينبع «من التآلف الذي يقيمه الأديب بين حقيقتين متقابلتين : الأولى ، أن واقع (العمل الأدبي) متميز من واقع الحياة ، والثانية ، (أنـه) تعبير عن هذا الواقع ، أو قل أنه رؤية له» (15) .

ويعني هذا ، أن العمل الأدبي ليس مجرّد مرآة صادقة لواقعه أو تعبير مباشر عنه ، فهو «يعلو على التعبير المباشر إلى التعبير الرمزي الذي يثري المعنىء ويخصب طاقاته الفنية (16) .

ذلك كان مفهومه العام للعمل الأدبي ـ وهو لا ينأى ، كما يبدو ، عن مفهوم عبد القادر القط للعمل الأدبي ـ أما معالم منهجه النقدي فتتلخص في عمليتين أساسيتين : الكشف عن قيم الأعمال الأدبية وتفسيرها . أي أن الوظيفة الأساسية لهذا المنهج «تتحدد في أمرين : الأول ، تفسير الأعمال الأدبية والكشف عن معانيها الكامنة وراء رموزها ، والثاني تقويم هذه الأعمال وإصدار الأحكام الفنية عليهـا» (17) .

(13) د . إبراهيم عبد الرحمن بالإشتراك مع د . عفت الشرقاوي ، دراسات عربية ، الشعر ، القصة ، التاريخ ، مكتبة الشباب ـ القاهرة 1977 ، ص 14 (وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه هي نفس نظرية الأدب عند أصحاب المنهج الإنساني ، وقد وضعنا د . إبراهيم عبد الرحمن في صفهم) .

(14) د . إبراهيم عبد الرحمن : قضايا الشعر في النقد العربي ، مكتبة الشباب ، الجزء الأول ، القاهرة عام 1977 ، ص 170 .

(17) المصدر نفسه : ص 175 .

وكما هو واضح ، فإن عناصر هذا المنهج ليست جديدة ، إذ طالما ترددت في دراسات النقاد القدماء والمحدثين ، ولكن عمل إبراهيم عبد الرحمن يتلخص - كما يقول - «في الجمع بين هذه العناصر في صيغة نقدية واحدة ، والتأليف بين مقوماتها تأليفا يخلق منها منهجا مركبا ولكنه متكامل» (18) .

ذلك هو المنهج «الأمثل» الذي يصلح - في نظر إبراهيم عبد الرحمٰن - لدراسة الأعمال الأدبية بصورة عامة ، والأعمال الشعرية العربية القديمة بصورة خاصة (19) .

وعلى الرغم من أن هذا المنهج لم يزد عن محاولة الاستعانة بعناصر بقية المناهج ، فإنه استطاع أن يتخلّص - كما سنرى - من طغيان خصائص أي منهج عليه ، وظل متسما - إلى حد ما - بميزة التكامل .

*

* *

وقد حاول إبراهيم عبد الرحمٰن تقديم بعض النماذج التطبيقية ، نقتطف منها دراسته للمطلع الغزلي من معلقة امرئ القيس .

بدأ في تحليل هذه الأجزاء من البحث عن «المقولة» العامة التي تعدّ العمود الفقري للقصيدة كلها ، أي «الفكرة» التي كان الشاعر مشغولا بتحقيقها من خلال كل أغراض معلقته ، وقد توصّل إلى أن «تحقيق الانتصار» هو محور معلقة امرئ القيس . إذ «سخر الشاعر كل غرض ، أو قل كل معنى في معلقته ، لتأكيد هذا الانتصار وتحقيقه والهرب اليه من واقعه ...» (20) .

---

(16) المصدر نفسه : ص 10 (لا نريد التوسع في هذه القضية فقد سبقت الإشارة اليها كثيرا) .

(17) قضايا الشعر في النقد العربي : ص 10 ، أنظر أيضا نفسه : ص 174 .

(18) المصدر السابق : ص 175 .

(19) على الرغم من أن الناقد يقرر أن منهجه المقترح مختص بدراسة الشعر العربي القديم ، لكون أغلب دراسات النقاد لم تكن - في نظره - «قادرة على الكشف عن قيم الأعمال القديمة وتفسيرها» (أنظر قضايا الشعر في النقد العربي ص 175) فإن هذا لا يمنع من إمكان تطبيق هذا المنهج على الأدب الحديث .

(20) دراسات عربية ، الشعر ، القمة ، التاريخ ص 14 - 15 .

في الجزء الأول من المطلع الغزلي من المعلقة حاول الشاعر ـ (بفضل «أسلوب المقابلة بين المتناقضات» ، ومن أجل تحقيق «الانتصار» الذي ظل مشغولا به طيلة كل أغراض القصيدة) ـ أن يستخرج من ظواهر الحزاب والفناء «وسيلة لاشاعة الحياة في هذه الأماكن (الأماكن التي ورد ذكرها في المعلقة) ، وتأكيد غلبة الحياة على الموت (21) ، أو البقاء على الفناء . فالأماكن التي هجرها أصحابها ظهرت فيها حياة أخرى ، إنها حياة هذه الحيوانات من الظباء والحمير والطيور ... والشاعر يريد بهذا كله تأكيد «انتصار الحياة على الموت» (22) .

كما تجلت فكرة «الانتصار» في الأبيات الغزلية ، وعلى الخصوص في تلك الانتصارات التي حرص الشاعر على تحقيقها في علاقته بحبيباته (عنيزة ، أم الحويرت ، الرباب) (23) .

على أن هذا لا يعني أن فكرة «الانتصار» قد تحققت في المقدمة الغزلية فقط ، فقد كانت شغل الشاعر طيلة اغراض المعلقة كلها (24) .

كذلك ، فإن فكرة «الانتصار» التي شغف امرؤ القيس بتأكيدها ليست مجرد نزوة شخصية تعبر عن آماله الفردية وعواطفه الذاتية فحسب ، وإنما هي ـ بالرغم من الحجاب الذاتي الذي يغطّيها ـ «تعبير» عن عواطف وآمال جماعية(25).

ولعل ما يمكن الخروج به من متابعة هذه الدراسة أو غيرها ـ فضلا عن الرؤية التكاملية التي اعتمد عليها الناقد في تحليله للأعمال الأدبية ـ تأكيد هذا المنهج على الوحدة التي تربط أغراض الشعر العربي القديم ، وكيف أن مختلف أغراض القصيدة لم تكن سوى «وسائل فنية» عبّر بها الشاعر عن أفكاره وخواطره (26) ،

---

(21) دراسات عربية : ص 15 .
(22) المصدر نفسه : ص 16 .
(23) المصدر نفسه : ص 16 ـ 18 .
(24) المصدر نفسه : ص 20 .
(25) المصدر نفسه : ص 14 .
(26) المصدر السابق : ص 21 .

وبالتالي وصوله إلى أن «الوحدة» التي تجمع أجزاء أو أغراض القصيدة العربية القديمة ليست مجرّد «وحدة نفسية» أو «وحدة عضوية» وإنما هي «وحدة دلالية». فأغراض أية قصيدة، تجمع بينها «مقولة» واحدة أو «دلالة» معينة، مثل فكرة «الانتصار» في معلقة امرئ القيس.

*

* *

ولعل أهم ما تتميز به نظرية الأدب عند أحمد كمال زكي نظرته إلى أن مادة الأدب هي الحياة ينقل منها الأديب قطاعات بعد فهمها على النحو الذي يناسبه ليسهم في حل قضاياها المثارة (27). فالعمل الأدبي إذن نشاط مثل كل الأنشطة، غير أن وظيفته تختلف عن وظائف بقية الأنشطة الفكرية أو العلمية. فالعلم يقدّم الحلول التجريبية، ويقدم الدين الحلول الغيبية والفلسفة حلولها العقلية، بينما يقدم الأدب الحلول الوجدانية (28). وليس هذا بغريب إذا كان الأديب – في منطق الناقد – يعيش بإحساسه أكثر مما يعيش بعقله، ويفسر الحياة تفسيرا قائما على الوجدان (29). ولكن هذا لا يعني أن يهرب الأديب من واقعه الاجتماعي إلى حياته الذاتية. كما أن هذا لا يعني أن يكون العمل الأدبي مجرد بوق للدفاع عن عصبية بذاتها أو عن أيديولوجية معينة (30).

ونصل من هذا كله إلى أن العمل الأدبي بالرغم من الصلة التي تربطه بصاحبه وبظروفه الخارجية يظل مستقلا عنها (31)، إنه شيء آخر غير الحياة وغير شخصية الأديب، فهو «واقع فني» بل هو واقع فعلي مضاف اليه أعماق الأديب (32).

---

(27) د. أحمد كمال زكي: نقد – دراسة وتطبيق، دار الكتاب العربي عام 1967 ص 88.

(68) المصدر نفسه: ص 22.

(29) المصدر نفسه: ص 17.

(30) المصدر نفسه: ص 22.

(31) نقد – دراسة وتطبيق: ص 15.

(32) المصدر نفسه: ص 13.

ويلخص الناقد كل هذا في قوله «الأثر الأدبي تجربة إنسانية رصدها الأديب لغويا بأبعاد وجدانية ذات تشكيل فني خاص» (33) .

وقد يطول بنا الحديث ، لو رحنا نتتبّع كل مقوّمات نظرية الأدب عند أحمد كمال زكي ، ولذلك سنقتصر على الإشارة إلى أن مفهومه العام للعمل الأدبي يجمع بين نظرية «المحاكاة» الأرسطاطاليسية ونظرية «التعبير » التي تعدّ العمود الفقري لمعظم الاتجاهات السياقية وبين هاتين النظريتين ونظرية « الخلق» التي نادى بها دعاة الاتجاه الجمالي .

وفي ضوء نظرية الأدب عند أحمد كمال زكي أصبحت معالم المنهج التكاملي واضحة ، ولعل أهمّ الأسس التي يقوم عليها هذا المنهج هي ما لخصها في قوله : «من أين يبدأ الناقد ، وكيف ينتهي ؟ أترى إذا حلل نفسية الأديب ـ عن طريق عمله ـ ووضع يده على معالم الطريق الذي سار فيه يكفي ـ ولو بشكل عام ـ للوفاء برسالة النقد ؟ . «وإذا استطاع أن يصل إلى مغزى الموضوع ، هل يصل إلى النهاية التي ينبغي أن يقف عندها ؟

«ولو قد مال عن هذا وذاك إلى محاولة تحديد القيمة الجمالية في النص أو بيان امتداداته الاجتماعية ليؤكد ... أنه عبّر عن إرادة الحياة ، أفيكون قد قطع بالرأي الأخير ؟» (34) .

وبداهة ، فالناقد لا يقبل أن يكتفي الدارس بإحدى تلك العوامل التي ذكرها . فلا تكتمل مهمة الدارس إذا اكتفى بالاعتماد على حياة الأديب أو نفسيته ، أو إذا وقف عند الدلالات الخارجية الكامنة في العمل الأدبي أو إذا اقتصر على تحديد قيمته الجمالية . فكل هذه العمليات ضرورية ومتكاملة لفهم العمل الأدبي بشرط أن لا يفهم من هذا أن على الدارس أن يسلك في تطبيق هذه العمليات مراحل محددة ، فالنقد ليس قواعد ثابتة (35) .

---

(33) المصدر نفسه : ص 8 .

(34) المصدر نفسه : ص 11 .

(35) نقد ـ دراسة وتطبيق : ص 7 .

ويمكن أن نستخلص من هذا كله أن الناقد لا يركز على منهج معين بقدر ما يركز على المنهج الذي تتكامل فيه دراسة العمل الأدبي .

على أنه ليس في إمكان أيّ ناقد تطبيق هذا النوع من النقد التكاملي ، فالناقد الذي في إمكانه تطبيق هذا المنهج ، بالإضافة إلى ضرورة اتخاذه موقفا «محايدا» (36) أو مكانا «مترفّعا» (37) ينبغي أن يكون ذا ثقافة واسعة بحيث لا تسمح هذه الثقافة أن تتأرجح به الأهواء (38) . وبحيث يستطيع أن يزن العمل الأدبي بميزان «أكاديمي نزيه» (39) دون تحيز ما أو إصدار حكم قاطع (40) .

وللناقد تطبيقات شتّى أهمها ما جاء في كتابه «نقد ، دراسة وتطبيق» قدم فيه مجموعة من النماذج التطبيقية لمختلف الأنواع الأدبية في ضوء المبادئ النظرية التي سبقت الإشارة اليها .

على أن أبرز سمة تغلب على دراساته التطبيقية كانت ـ مثل ما رأينا في دراسات عبد القادر القط ـ النزعة إلى التوجيه والتوضيح . وقد يشهد بهذا كثرة ما يردده ـ وبخاصة ـ في ختام كل دراسة كقوله في نهاية دراسته لرواية «أصابعنا التي تحترق» لسهيل إدريس «ان أصابعنا التي تحترق» بهذا كله ، بكل ما لها وما عليها ، عمل طيّب ، ربما لو تفرّغ المؤلف لمثله أجدى على فن القصة جدوى ليس من السهل انكارها» (41) .

وهذا ، ان دلّ على شيْ فإنما يدل على أن الناقد قد شرح هذا العمل الروائي من حيث بناؤه الفني ، موضحا من خلال ذلك الشرح ، الجوانب الإيجابية والسلبية

---

(36) المصدر نفسه : ص 90 .
(37) المصدر نفسه : ص 87 .
(38) المصدر نفسه : ص 90 ، 16 .
(39) المصدر نفسه : ص 86 .
(40) المصدر نفسه : ص 4 ، 8 .
(41) المصدر السابق : ص 152 .

فيه ، ومن حيث مضمونه الفني ، مفسّرا أبعاد معانيه ورموزها ، ثم محاولا تقييم ذلك كله أو الحكم عليه .

*
* *

وفي ضوء ما سبق يبدو أن من الخطأ الادعاء أن هذا المنهج ـ كما طبقه عبد القادر القط وإبراهيم عبد الرحمن وأحمد كمال زكي وغيرهم من النقاد المعاصرين في مصر ـ قد بلغ درجة التكامل الحقيقي ، فليس في إمكان أي ناقد مهما تسامت به ثقافته وموضوعيته أن يتنصّل من كل أهوائه وانطباعاته الذاتية ، وبخاصة في في تعامله مع عمل فني يلعب فيه العنصر الذاتي دورا فعالا .

على أن هذا لا يمنع من انفراد هذا المنهج برؤيته الموضوعية إلى الأعمال الأدبية ، وموقفه المحايد منها ، وبعده عن الأحكام القاطعة .

وتجدر الإشارة ـ أخيرا ـ إلى أن ـ بخلاف ما رأيناه من أن الاتجاه الاجتماعي قد اهتم بالعمل النثري (الأدبي) أكثر من اهتمامه بالعمل الشعري ، وأن الاتجاهين النفسي والجمالي قد فاقت نسبة اهتمامهما بالعمل الشعري نسبة الاهتمام بالعمل الأدبي النثري ـ فإن المنهج التكاملي قد تساوت نسبة اهتمامه بالأنواع الأدبية كلها .

خاتمة

في ضوء النتائج الفرعية التي سبق استخلاصها في ختام كل فصل ، يستطيع الباحث أن يستنتج السمات العامة التم تميز بها النقد الأدبي المعاصر في مصر . وهي :

(1) أن النقد الأدبي المعاصر في مصر قد اكتمل ، بعد الحرب العالمية الثانية ، إذ أصبح في شكل مناهج محددة ، لها أسسها الفلسفية أو الفكرية وخواصها الفنيـــة .

(2) ان الدراسات التطبيقية في النقد الأدبي المعاصر في مصر قد سايرت دعوة النقاد النظرية . وهذا يختلف عما كان عليه النقد الأدبي الحديث في مصر ، حيث كاد يقتصر على النقد النظري التوجيهي .

(3) ان النقد الأدبي المعاصر في مصر امتد اهتمامه ليشمل جميع الأنواع الأدبية ، وساهم ـ بفضل النظريات النقدية المعاصرة ـ في تطوير بعض الأنواع الأدبية ، وفي إعادة إحياء التراث الأدبي العربي القديم .

(4) لقد وجد نوع من الصراع (المعارك الأدبية) في النصف الأول من هذا القرن بين دعاة التيارات النقدية في مصر ، وظهر النقد الحكمي (الناقد القاضي) ، والتعسف في تقييم بعض الأعمال الأدبية . غير أن هذه النزعة السلبية قد اختفت من ساحة النقد الأدبي المعاصر في مصر ، وان ظلت ظاهرة التطرف في الآراء والمبالغة في الأحكام تتخلل أعمال بعض النقاد المعاصرين .

(5) لم يلتزم النقاد المعاصرون ـ باختلاف مناهجهم ـ بقاعدة محددة ، ثابتة ،

وإنما كثيرا ما تداخلت نظريات نقدية متباينة ، ان لم نقل متناقضة ، في دعواتهم النقدية . وهذا ما جعل أكثر مناهج النقد الأدبي المعاصر في مصر لا تخلو تماما من بعض عناصر بقية المناهج . فقد تجلى ـ مثلا ـ كيف أن المنهج الإنساني يتداخل مع المنهج الماركسي في عناصر كثيرة ، وأن مناهج الاتجاه النفسي لم تنقطع صلتها عن عناصر مناهج الاتجاه الاجتماعي ، فضلا عن وجود عناصر فنية كثيرة تربط الاتجاهين النفسي والاجتماعي بالاتجاه الجمالي .

(6) ان بعض المناهج (التحليل الاجتماعي للأدب ، دراسة عملية الإبداع الفني ، دراسة شخصية الأديب) ابتعدت عن دائرة النقد الأدبي ، لتخليها عن «أدبية الأدب» الشعار الأساسي للعمل النقدي . كما كاد المنهجان الماركسي والاحصائي يتخليان عن مهمة النقد الأساسية . فالمنهج الماركسي بالغ في الأهتمام بالمضامين الاجتماعية دون أن يراعي البناء الفني في العمل الأدبي ، واقتصر المنهج الإحصائي على عملية حصر المجموعات اللفظية والتراكيب اللغوية دون أن يتبع هذه العملية بتحليل فني لتلك المجموعات .

(7) ان بعض المناهج النقدية لم تكتمل رؤيتها بعد ، لحداثة نشأتها في النقد الأدبي ، كما كادت مناهج أخرى ـ بالمقارنة الى ما كانت عليه في النصف الأول من هذا القرن ـ تختفي من ساحة النقد الأدبي المعاصر في مصر .

وعلى الرغم من أن بعض المناهج النقدية ، لا تزال في حاجة إلى قسط من التآلف أو التخفيف من تباينها وتضاربها ، فإن النقد الأدبي المعاصر في مصر قد بلغ ـ في نظري ـ المستوى الفني الذي ييسر للباحثين أن يستخلصوا منه «نظرية الأدب العربي . والتي ، هي في ضوء الاتجاهات النقدية السابقة تجمع ما بين النظريات الثلاث : نظريات المحاكاة (يناصرها بصورة خاصة دعاة الاتجاه الاجتماعي) ونظريات «التعبير» (يناصرها بصورة خاصة ، أصحاب الاتجاه النفسي) ونظريات «الخلق» (يناصرها النقاد الجماليون) .

*

* *

المصـــادر والمـراجـــع



المصادر والمراجع

د . إبراهيم عبد الرحمن محمد : الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق مكتبة الشباب ـ ط 2 القاهرة 1978

" " " : دراسات عربية ، الشعر ، القصة ، التاريخ اشترك في التأليف معه د . عفت الشرقاوي مكتبة الشباب 1977

" " " : قضايا الشعر في النقد العربي .. جـ1 مكتبة الشباب 1977 .

إبراهيم عبد القادر المازني : حصاد الهشيم ـ دار الشعب 1969 .

ابن طباطبا : عيار الشعر ـ تحقيق وتعليق د . طه الحاجري ، د . محمد زغلول سلام منشورات المكتبة التجارية 1956 .

أحمد أمين : فيض الخاطر ـ ط 2 ، جـ 6 ، مكتبة النهضة القاهرة 1961 .

أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ، النهضة المصرية القاهرة 1955 ط5

د . أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث ، أصوله واتجاهاته الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972 .

" " " : نقد ، دراسة وتطبيق ـ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر 1967 .

أحمد محمد عطية : الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث دار العودة بيروت ط 2 عام 1974 .

أميـــر اسكنـــدر : حوار مع اليسار الأوروبي المعاصر كتاب الهلال عدد 232 جوان 1970 .

أميـن الخـولي : محاضرات عن مشكلات حياتنا اللغوية معهد الدراسات العربية العالية 1958 .

: فن القول دار الفكر العربي عام 1947

: في الأدب المصري ، مطبعة الاعتماد ط 1 عام 1943 .

» » » : مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب ، دار المعرفة ط 1 عام 1961 .

: رأي في أبي العلاء ، طبع عام 1363 هـ .

د . أنـس داود : الرؤية الداخلية للنص الشعري .. مكتبة عين شمس 1975 .

: دراسة نقدية في الأدب الحديث والتراث العربي ، مكتبة عين شمس 1975 .

أنـــور الـجـنـــدي : المعارك الأدبية ـ مكتبة الرسالة القاهرة بدون تاريخ .

أنـــور المعـــداوي : علي محفوظ طـه ، الشاعر والإنسان ، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع ، بغداد عام 1965 .

الـجـــاحـــظ : الحيوان ـ تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ط 1 جـ 3 عام 1938 .

حـامـد عبـد القـادر : فلسفة أبي العلاء مستقاة من شعره مطبعة البيان العربي عام 1950 .

» » » : دراسات في علم النفس الأدبي ـ المطبعة النموذجية ـ لجنة البيان العربي 1949 .

د . رجـاء عيـــد : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي الحديث دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة 1975 .

رجـــاء النـقـــاش : أبو القاسم الشابي ، شاعر الحب والثورة سلسلة اقرأ عدد 232 دار المعارف بمصر عام 1962 .

د. رشاد رشدي : ما هو الأدب ـ مكتبة الأنجلو المصرية بدون تاريخ .
« « « : مقالات في النقد الأدبي ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ ط 1 عام 1962 .
: فن القصة القصيرة ـ مكتبة الأنجلو المصرية ط 2 عام 1963 .

د. زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ـ سلسلة مشكلات فلسفية عدد 8 مكتبة مصر ـ الفجالة .
« « « : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ـ دار مصر للطباعة بدون تاريخ .

د. سامي الدروبي : علم النفس والأدب ـ دار المعارف بمصر عام 1971 .

سعد أبو الرضا محمد أبو الرضا : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي رسالة ماجستير كلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة 1975 .

سلامة موسى : الأدب الأنجليزي الحديث ـ المطبعة المصرية بمصر ط 2 عام 1948
« « « : الأدب للشعب ، مؤسسة الخانجي بمصر 61
« « « : الأدب للشعب ، مكتبة الأنجلو المصرية 1956
« « « : برنارد شو ـ مؤسسة الخازنجي بمصر 1957
« « « : دراسات سيكولوجية ـ مطابع دار الكاتب العربي بمصر عام 1962 .
« « « : ما هي الاشتراكية ـ مطبعة التقدم ط 2 عام 1962
« « « : البلاغة العصرية واللغة العربية ـ مطبعة سلامة موسى للنشر والتوزيع القاهرة ط 4 عام 1964 .
« « « : تربية سلامة موسى ـ دار الكاتب المصري القاهرة 1948 .

سمير سرحان : النقد الموضوعي ـ مكتبة الأنجلو المصرية سلسلة مكتبة النقد الأدبي ـ إشراف د . رشاد رشدي .

السيد يس : التحليل الاجتماعي للأدب ـ مكتبة الأنجلو المصرية عام 1970

: أسس البحث الاجتماعي ـ بالاشتراك مع جمال زكي ـ دار الفكر العربي القاهرة 63

د . شكري فيصل : مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي دار العلم للملايين ببيروت ط 3 عام 1973 .

د . صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي الهيئة المصرية للكتاب 1978 .

» » » : نظرية البنائية في النقد الأدبي ـ مكتبة الأنجلو المصرية عام 1978 .

د . طه حسين : خصام ونقد ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ط 4 عام 1966 .

» » » : في الأدب الجاهلي ـ دار المعارف بمصر ط 10 عام 1969 .

: مع المتنبي ـ دار المعارف بمصر ط 9 بدون تاريخ .

عباس محمود العقاد : ابن الرومي حياته من شعره ، المكتبة التجارية الكبرى الكبرى ط 6 القاهرة 1970 .

: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي دار نهضة مصر للطبع والنشر عام 1973

: ساعات بين الكتب ـ مكتبة النهضة المصرية ط 3 عام 1950

» » » : أبو نواس الحسن بن هانئ ـ دار الهلال بدون تاريخ .

: جميل بثينة ـ مطبعة الشعب بدون تاريخ

: الديوان ـ بالاشتراك مع إبراهيم عبد القادر المازني ـ مطبعة الشعب ط 3 بدون تاريخ .

عبد الرحمن الخميسي : الفن الذي نريده ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة عام 1961 .

عبد العظيز حمودة : علم الجمال والنقد الحديث ـ سلسلة مكتبة النقد الأدبي ـ مطبعة الأنجلو المصرية ـ إشراف د . رشاد رشدي .

د . عبد العزيز الدسوقي : تطور النقد العربي الحديث في مصر الهيئة المصرية للكتاب القاهرة 1977 .

د . عبد القادر القط : قضايا ومواقف ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة 1971 .

: في الأدب العربي الحديث ـ مكتبة الشباب القاهرة

: ط 1 عام 1978 .

: في الأدب المصري المعاصر ـ مكتبة مصر الفجالة 1955 .

: ذكريات شباب ـ دار مصر للطباعة بدون تاريخ

: في الشعر الإسلامي والأموي ـ دار النهضة العربية للطباعة والنشر ببيروت 1976 .

د . عبد المحسن طه بدر : حول الأديب والواقع ـ دار المعرفة ط 1 عام 1971 .

: الروائي والأرض ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر عام 1971 .

د . عبد المنعم اسماعيل : نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبي مطابع النشر العربي القاهرة جـ 1 عام 1977 .

د . عبد المنعم تليمة : مقدمة نظرية الأدب ـ ـ دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة 1973 .

« « « : الشعر السياسي في مصر من ثورة عرابي إلى الحرب الأولى ـ بحث ماجستير جامعة القاهرة عام 1964 .

د . عبد المنعم الحفني : معاني الوجودية ـ مكتبة مدبولي ط 2 بدون تاريخ .

عدنان حسين محمد قاسم : الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي الحديث في مصر ، رسالة ماجستير ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة 1974 .

د . عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه ـ دار الفكر العربي ط 5 عام 1973 .

« « « : التفسير النفسي للأدب ـ دار المعارف بمصر عام 1963 .

« « « : الشعر في إطار العصر الثوري ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ المكتبة الثقافية عدد 163 عام 1966 .

» » »	: الأسس الجمالية في النقد العربي دار الفكر العربي ط 1 عام 1955 .
د . علي عــــزت	: اللغة والدلالة في الشعر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ سلسلة المكتبة الثقافية عدد 330 عام 1976 .
غــالي شكـــري	: سلامة موسى وأزمة الضمير العربي مكتبة الخانجي بمصر ط 1 عام 1962 .
» » »	: شعرنا الحديث إلى أين ...؟ دار المعارف بمصر 1968 .
» » »	: ثورة المعتزل ، دراسة في أدب توفيق الحكيم ـ مكتبة الأنجلو المصرية ط 1 عام 1966 .
د . فـائـق متى أسحـــق	: مذاهب النقد ونظرياته في أنجلترا قديما وحديثا ـ سلسلة مكتبة النقد الأدبي مكتبة الأنجلو المصرية .
د . فـايــز أسكنـــدر	: النقد النفسي عند رتشاردز ـ سلسلة مكتبة النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية .
د . لطفي عبـد البـديـع	: التركيب اللغوي للأدب ، مكتبة النهضة المصرية ط 1 عام 1970 .
» » »	: الشعر واللغة ، مكتبة النهضة المصرية ط 1 عام 1969 .
د . لـويــس عـــوض	: الاشتراكية والأدب .. دار الآداب ببيروت ط 1 عام 1963 .
» » »	: بلوتائد وقصائد أخرى ، مطبعة الكرنك عام 1947 .
» » »	: دراسات في أدبنا الحديث .. دار المعرفة ط 1 عام 1961 .
محمـد خلــف اللـه	: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة 1947 .
» » »	: دراسات في الأدب الإسلامي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1947 .
د . محمـد زكي العشمـاوي	: الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، الهيئة العامة للكتاب ، فرع الأسكندرية ط 2 عام 1974 .

" " " : قضايا النقد الأدبي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الأسكندرية عام 1975 .

د . محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ـ دار العودة ودار الثقافة .. ببيروت ط 5 .

" " " : الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر ـ معهد الدراسات العربية القاهرة عام 1961 ـ 1962 .

" " " : في النقد التطبيقي والمقارن ، دار نهضة مصر للطبع والنشر بدون تاريخ .

د . محمد كامل حسين : متنوعات ، مكتبة النهضة المصرية ط 2 جـ 1 بدون تاريخ .

" " " : متنوعات ، مطبعة مصر ، ط 1 جـ 2 بدون تاريخ .

محمد كمال الدين علي يوسف : الأدب والمجتمع ، الدار القومية للطبع سلسلة (من الشرق والغرب) عدد 56 .

محمد محمد عناني : النقد التحليلي ، الأنجلو المصرية سلسلة مكتبة النقد الأدبي بدون تاريخ .

محمد مفيد الشوباشي : رحلة الأدب العربي إلى أوروبا ، دار المعارف بمصر 1968 .

" " " : قطوف نادرة من القصص ، مكتبة النهضة المصرية ط 1 عام 1949 .

" " " : الأدب ومذاهبه ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر عام 1970 .

د . محمد مندور : في المسرح المصري المعاصر ، نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة ط 1 عام 1971 .

" " " : في الميزان الجديد ، مطبعة نهضة مصر 1973 .

" " " : الأدب وفنونه ، نهضة مصر للطبع والنشر 1974 .

" " " : فن الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1974 .

" " " : النقد والنقاد المعاصرين ، مكتبة نهضة مصر بدون تاريخ .

" " " : في الأدب والنقد ، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة 1973 .

" " " : النقد المنهجي عند العرب ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة عام 1948 .

د . محمد النويهي : وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي ـ معهد البحوث والدراسات العربية ، مطبعة الرسالة عام 66 ـ 1967

: ثقافة الناقد الأدبي ، مطبعة التأليف والترجمة والنشر ط 1 عام 1949 .

" " " : شخصية بشار ، مكتبة النهضة المصرية ط 1 عام 1951 .

" " " : نفسية أبي نواس ، مكتبة النهضة المصرية ط 1 عام 1953 .

" " " : الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته ونقده ، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة جـ 2/1 بدون تاريخ .

محمود أمين العالم : معارك فكرية ، دار الهلال عام 1970

" " " : الثقافة والثورة ، دار الآداب ببيروت ط 1 عام 1970 .

" " " : في الثقافة المصرية ـ بالإشتراك مع د . عبد العظيم أنيس ، دار الفكر الجديد ، ط 1 عام 1955 .

" " " : تأملات في عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر عام 1970

د . محمود الربيعي : في نقد الشعر ، دار المعارف بمصر ط 3 عام 1975 .

" " " : مقالات نقدية ، مكتبة الشباب ، القاهرة عام 1978 .

" " " : قراءة الرواية ، دار المعارف بمصر ط 2 عام 1973 .

" " " : نصوص من النقد العربي ، دار المعارف بمصر عام 1976 .

محمود عبد الحسين البستاني : المناهج النقدية في نقد المعاصرين رسالة دكتوراه ـ كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة عام 1973 .

د . مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، في الشعر خاصة دار المعارف بمصر ط./2 عام 1959 .

د . مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، الدار القومية للطباعة والنشر بدون تاريخ .
» » » : مشكلة المعنى في النقد الحديث مكتبة الشباب القاهرة القاهرة 1970 .
» » » : الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ، القاهرة ط 1 عام 1958 .
» » » : نظرية المعنى في النقد العربي ، دار القلم ـ القاهرة 1965 .
» » » : رمز الطفل ، دراسة في آداب المازني الدار القومية للطباعة والنشر عام 1965 .
» » » : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، منشورات الجامعة الليبية ـ كلية الآداب بدون تاريخ .
د . مصطفى هدارة : مقالات في النقد الأدبي ، دار القلم القاهرة عام 1974 .
د . نعمات أحمد فؤاد : أدب المازني ، مؤسسة الخانجي القاهرة 1961 .
يحيى حقي : خطوات في النقد ، مكتبة دار العروبة القاهرة بدون تاريخ .
د . يوسف خليف : ذو الرمة ، شاعر الحب والصحراء دار المعارف بمصر 1970 .
يوسف الشاروني : دراسات أدبية ، مكتبة النهضة المصرية سلسلة الألف كتاب عدد 502 .
آرنولد (ماثيو) : مقالات في النقد الأدبي ، ترجمة جمال الدين عزت ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة 1966 .
أرونول (هونور) : حرية الفن ، ترجمة حسن الطاهر دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ط 1 عام 1973 .
أليوت (ت . س) : مقالات في النقد الأدبي ، ترجمة د . لطيفة الزيات ـ مكتبة الأنجلو المصرية بدون تاريخ .
أوسبورن (د) : الماركسية والتحليل النفسي ، ترجمة د . سعاد الشرقاوي ، دار المعارف بمصر 1972 .

الجمال في تفسير الماركسية : ترجمة يوسف الحلاق ، وزارة الثقافة دمشق 268 .

حاضر النقد الأدبي : ترجمة د . محمود الربيعي دار المعارف بمصر ط/1 القاهرة 1975 .

ديتشس (ديفيد) : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ترجمة د . محمد يوسف نجم ، دار صادر بيروت 1967 .

ديهاميل (جورج) : دفاع عن الأدب ، ترجمة د . محمد مندور الدار القومية للطباعة والنشر بدون تاريخ .

رتشاردز (أ . أ) : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة د . مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر عام 1963 .

سارتر (جان بول) : ما الأدب ، ترجمة د . محمد غنيمي هلال دار نهضة مصر للطبع والنشر بدون تاريخ .

سبندر (ستيفن) : الحياة والشاعر ، ترجمة د . مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، سلسلة الألف كتاب عدد 258 .

ستولنيتز (جيروم) : النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ترجمة د . فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس عام 1974 .

طومسون (جورج) وفلادمير نيبروف :
دراسات ماركسية في الشعر والرواية ترجمة د . ميشال سليمان ، دار القلم بيروت ط 1 عام 1974 .

فان تيجم (بول) الأدب المقارن ـ ترجمة وطبع دار الفكر العربي بدون تاريخ .

فرويد (سيجموند) : تفسير الأحلام ، ترجمة مصطفى صفوان دار المعارف بمصر 1957 .

فريفيل (جون) : الأدب والفن في ضوء الواقعية ، ترجمة محمد مفيد الشوباشي ، دار الفكر العربي 1970 .

كارلوني وفيللو : تطور النقد الأدبي في العصر الحديث ترجمة جورج سعد يونس ، مكتبة الحياة ببيروت 1963 .

كـروتشـه (بنـدتـو) : المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، ط/1 عام 1947 .

لالـو (شـارل) : مبادئ علم الجمال ، ترجمة مصطفى ماهر دار إحياء الكتب العربية القاهرة 1959 .

لـوكـاتـش (جـورج) : دراسات في الواقعية الأوروبية ، ترجمة أمير أسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972 .

« « « : معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة د . أمين العيوطي ، دار المعارف بمصر عام 1971 .

النقد ، أسس النقد الأدبي الحديث :

ترجمة هيفاء هاشم ، مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ، جـ 1 دمشق عام 1966 .

النقد ، أسس النقد الأدبي الحديث :

نفس المترجم ، نفس دار الطبع جـ 3 دمشق 1967 .

هـايـمـن (سـتـانـلي) : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة إحسان عباس ويوسف نجم ، دار الثقافة بيروت جـ 2 عام 1960 .

هـول (فـيرنـون) : موجز تاريخ النقد الأدبي ، ترجمة د . محمود شكري مصطفى ، عبد الرحيم جبر ، دار النجاح بيروت 1971.

واريـن (أوستين) ، وبينه ويليك :

نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية دمشق عام 1972 .

الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن :

مجموعة مقالات لأدباء روس . ترجمة محمد مستجير مصطفى ، دار الثقافة الحديثة ، القاهرة 1976 .

الــدوريـــات

حــولـيــات كـلـيــة الآداب : جامعة عين شمس ـ المجلد الثامن مطبعة جامعة القاهرة 1963 .

حــولـيــات كـلـيــة الآداب : جامعة عين شمس ، المجلد الرابع مطبعة جامعة القاهرة ينـايـر 1957 .

الـرسـالـــة الـجـديـــدة : عد أبـريـل 1958 .

الـكـــاتـــــب : عدد 37 . أبريل 1964 .

الـهــــلال المـــاســي : عدد خاص (1967/12/1) .

الـهــــــــلال : عدد 6 ، جوان 1965 .

الـهــــــــلال : عدد 3 ، مارس 1968 .

الـهــــــــلال : عدد 2 ، فبراير 1954 .

الـهــــــــلال : عدد10 ، أكتوبر 1957 .

الـهــــــــلال : فـبـــرايـــــر 1978 .

مراجع فرنسية

(1) ABRAHAM (Karl), *Psychanalyse et culture*, éd. Payot N° 145, Paris, 1969.

(2) AUZIAS (Jean-Marie), *Clefs pour le structuralisme*, 3e éd, SEGHERS, Vichy-Paris, 1971.

(3) BARTHES (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*, collection Points, N° 35, éd, du seuil, 1972.

(4) BEAUJOUR (Alexandre), *Litterature et engagement*, collection classique Hachette, Paris, 1975.

(5) BLANCHOT (Maurice), *L'espace littéraire*, collection Idées, N° 155, éd Gallimard, 1973.

(6) QOQUET (Jean Claude), *Sémiotique littéraire, Univers semiotiques, sous la direction de de A.J. Greimas*, Maison Mame France, 1973.

(7) DOUBROUVSKY (Serge), *Pourquoi la nouvelle critique*, éd, Danoel Gonthier, Paris, 1972.

(8) ESCARPIT (Robert) *Sociologie de la littérature*, (Que sais-je) N° 777.

(9) GOLDMANN (Lucien), *Pour une sociologie du roman, col*, Idées n° 93, éd Gallimard, 1973.

(10) GREIMAS (A.J), *Sémantique structurale*, éd, Librairie Larousse, Paris, 1972.

(11) GUYARD (M.F), *La littérature comparée*, série (Que sais-je) N° 499.

(12) *Les chemins actuels de la critique*, série (10 x 18), n° 389, éd, Busiere, 1973.

(13) LIPIANSKY (M.M), *Le structuralisme de Livi-Strauss*, éd, Payot, Paris, 1973.

(14) LIVI-STRAUSS (Claude), *Anthropologie structurale Deux*, Librairie Plon-France, 1973.

(15) MACHEREY (Pierre), *Pour une théorie de la production littéraire*, François Maspero, Paris, 1974.

(16) MILLET (Louis), MADELINE *Varin d'Anville*, *Le structuralisme*, ed, Universitaires 2e éd, Paris, 1972.

(17) MIMMI (Albert) *Problèmes de la sociologie de la critique*, Paris, P.U.F., (2), 1963.

(18) PROUST (Marcel), *Contre Sainte-Beuve*, col, Idées, Gallimard, n° 81.

(19)SAUSSURE (Ferdinand, du), *Cours de linguistique générale*, Bibliothèque scientifique, éd, Payot, Paris, 1966.

(20) SIMON (Pierre-Henri), *Qu'est-ce que la littérature*, Librairie Antoine Dousse, Fribourg, Suisse, 1963.

(21) THIBAUDET (Albert), *Physiologie de la critique*, éd, Librairie Nizet, Paris, 1962.

(22) TROTSKY (Léon), *Littérature et révolution*, collection (10 x 18), n° 553, 1974.

*

* *

Université d'Aïn Chams
Faculté des lettres
Département de la langue arabe

TENDANCES DE LA CRITIQUE LITTERAIRE CONTEMPORAINE EN EGYPTE

Thèse écrite par :
OKACHA HASSAIN CHAIF

Pour obtenir le ''MAGISTERE''

Sous la soutenance du :
Prof. Dr. IBRAHIM ABDEL RAHMAN MOHAMMED

1978-1979



فهرس

الباب الأول

الباب الثاني

الباب الثالث



طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية
وحدة الرغاية ــ 1986





